Die

# Götterwelt der alten Völker.

Nach den Dichtungen

der

**Orientalen, Griechen und Römer**

dargestellt

von

**Dr. Th. Mundt.**

---

Mit 49 Abbildungen nach Antiken auf 24 Tafeln.

**Berlin.**

Verlag von F. H. Morin.

1846.

W 41 / 54, 110

# Vorwort.

Eine Darstellung der alten Mythologie, unmittelbar aus den Quellen der alten Dichter geschöpft, und zum Theil mit den eigenen Worten derselben, wie sie in dem gegenwärtig erscheinenden Handbuch beabsichtigt wurde, schien neben den großartigen wissenschaftlichen Leistungen, an denen die deutsche Literatur auf diesem Gebiet so reich ist, noch wünschenswerth zu sein und zum Zweck der Lectüre sowohl wie zur Anregung der künstlerischen Phantasie mit Erfolg unternommen werden zu können. Ein solches Handbuch kann nur das Verdienst der populairen Verarbeitung der wissenschaftlichen Resultate haben und seine eigentliche Aufgabe ist die Darstellung, die den Gegenstand zu einem den zeitgemäßen Anforderungen entsprechenden Leben zu bringen und in seiner anschaulichsten und bedeutsamsten Beleuchtung zu zeigen hat. Unter den Vorgängern in dieser Art und Weise mythologischer Darstellung, wie sie zugleich einen Commentar zur Geschichte der Poesie der alten Völker bilden kann, hat uns besonders der bekannte Schriftsteller Moritz vorgeschwebt, der in seinen dem größeren Publikum sehr dienlich gewesenen mythologischen Schriften mit einer für seine Zeit außerordentlichen Feinheit und Anmuth der Behandlung den Stoff der alten Mythologie formte und sich auch auf diesem Felde als einer unserer besten deutschen

Stiliſten bewies. Seitdem hat freilich die Mythologie durch die deutſche, franzöſiſche und engliſche Wiſſenſchaft einen ganz neuen Boden erhalten und iſt in vielen ihrer weſentlichſten Theile gänzlich umgeſtaltet und in einen bis dahin oft kaum geahnten Zuſammenhang gerückt worden, wodurch die Moritz'ſchen Handbücher das Schickſal der Veraltung getroffen hat. Der gegenwärtig von uns herausgegebene Verſuch, der nach ſeiner wiſſenſchaftlichen Seite hin nur den Werth einer Compilation in Anſpruch nehmen kann, dürfte jetzt vielleicht einem ähnlichen Bedürfniß des größeren deutſchen Publikums entgegen kommen, wie es Moritz für ſeine Zeit auszufüllen verſtand. Der Verfaſſer hat oft mit den ausführlich mitgetheilten Stellen der alten Dichter geſchildert, und wenn darin eher zu viel als zu wenig geſchehen, ſo hängt dieſe Ergiebigkeit der Dichter-Citate doch mit der ganzen, wie uns dünkt anerkennenswerthen Aufgabe zuſammen, welche ſich dies Buch geſtellt, und wonach es gewiſſermaßen eine poetiſch illuſtrirte Mythologie bezweckt, welche die Mittel ihrer Darſtellung aus den erſten urſprünglichen Geſtaltern des Stoffs ſelbſt gewinnen ſollte. —

Berlin, im April 1846.

**Th. Mundt.**

# Erster Abschnitt.

## Die Götter des Orients.

# I.

# Aegypten.

## 1. Die Eintheilung des ägyptischen Götterglaubens.

Das ganze Götterſyſtem Aegyptens zerfällt nach Herodot in drei Reihen. Die erſte dieſer Reihen umfaßt acht Götter, deren erſter und älteſter Mendes (der griechiſche Pan) iſt; die zweite Götterreihe beſteht aus 12 Göttern, darunter Herakles (Hercules) und aus dieſer entſprungen, folgt die dritte Götterreihe, angeführt vom Oſiris und der Iſis. Aber der Mythus von Oſiris und Iſis hat allein eine allgemeine Bedeutung für den ägyptiſchen Nationalglauben, während die übrigen Götter von einzelnen Provinzen verehrt, von andern verleugnet wurden, und dies gründet ſich auf die mannigfachen klimatiſchen und Natur-Verhältniſſe der verſchiedenen Provinzen. Aus der Natur und ihren Erſcheinungen war das Götterſyſtem der Aegypter gewiſſermaßen hervorgewachſen. Was ſie ſtaunend ſahen von dem geheimnißvollen und heiligen Walten der Natur, was ſie mit blöden Augen nicht zu begreifen vermochten, das war ihnen eines Gottes Offenbarung und ſichtbares Walten, und mehr als das, es war ihnen die Erſcheinung des Gottes ſelber. So verklärten

sich ihnen die regelmäßig wiederkehrenden Ueberschwemmungen des Nils zu der Gestalt einer wohlthätigen Gottheit, deren Kommen mit heiligen Gesängen begrüßt, mit fröhlichen Festen und Opfern verherrlicht ward. Der Nil wird zu dem Gotte Osiris, die von diesem ausströmende Fruchtbarkeit wird zur Göttin Isis, der Mutter alles Lebens und Daseins. Und wie Alles, was den Göttern sich nahet, geheiligt wird und geweihet, so erscheint das im Nil lebende Crocodill, die aus dem Nil aufblühende Lotosblume mit göttlicher Bedeutung erfüllt. Ueberall auf der Erde hat eines Gottes Schritt seine heiligen Fußtapfen als die sichtbare Gottesschönheit zurückgelassen, überall hat eines Gottes Hauch die Luft durchathmet, und so ist die ganze Natur zu einem Tempel geworden, zu der geheiligten Stätte der Götter, in der man sie findet, und in der man zu ihnen beten soll. Dies ist die pantheistische Seite der ägyptischen Götterlehre, es ist der Nationalglaube, die kindliche, sinnliche Anschauung des Volkes; ihm gegenüber stehet der geistigere, höhere Priesterglaube, dem diese Götter und Göttinnen, diese heiligen Thiere und geweiheten Pflanzen nur sinnbildliche Darstellungen sind der geheimnißvoll waltenden und immer neu sich offenbarenden großen Urkraft der Schöpfung. So ist der Osiriscultus nichts weiter, als die symbolische Anschauung des Sonnen- und Mondjahres. Das neue im Frühling aufstrahlende Licht der Sonne ist der Amun, die Sonne im Widder; und das zweite strahlende Licht der Sonne ist der Osiris, die Sonne im Stier. Und wenn dieses segenausströmende Himmelslicht die Kräfte der Natur zu neuem Schaffensdrange weckt, wenn der Frühling überall seine schwellenden Fruchtblüthen ausstreut, so sagen die Priester, eine gewisse Conjunction des Mondes zur Sonne im Stier bezeichnend:

Osiris, der Sonnenstier, befruchtet in heiliger Umarmung die Mondskuh Isis. Die Gestirne und die Constellationen derselben nehmen überhaupt in dem Götterglauben der Aegypter eine bedeutende Stelle ein und diese Anbetung der Gestirne und der Thiere findet in dem Thierkreise ihren Vereinigungs- und Culminationspunkt. Doch ist anzunehmen, daß der Thierkreis (Zodiacus) selbst nicht ägyptischen, sondern chaldäisch-babylonischen Ursprunges ist, obwohl alle Forschungen der Gelehrten weder den Ursprung noch die Entstehung des Zodiacus mit Bestimmtheit haben nachweisen können*).

Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir uns tiefer auf eine Deutung und Zersetzung der ägyptischen Religion und ihrer Symbole einlassen. Unter den gelehrten Forschern ist es besonders Friedrich Creuzer, der in seiner Symbolik und Mythologie darüber tiefsinnige Combinationen aufzustellen gesucht hat; es ist aber hier nicht der Ort zu betrachten, in wie weit diese Deutungen ihre Berechtigung haben, oder wie weit sie willkührlicher Art gewesen, und die naive Anschauungsweise eines poetisch kindlichen Volkes zu bewußter Absichtlichkeit aufgeschraubt haben. Jedenfalls legten, wie schon oben gesagt, die Priester einen tiefern und geheimnißvollen Sinn in die Symbole ihres Glaubens und die vor allen ihren Tempeln aufgestellten Sphinxe (das Symbol des Geheimnisses) deuteten schon auf den geheimen tiefinnerlichen Sinn und Kern dieses äußern Gottesdienstes hin. —

Wenn wir uns jetzt von diesen flüchtigen allgemeinen Bemerkungen der Betrachtung der einzelnen Götterbilder Aegyp-

*) Neubronner de Inventoribus Zodiaci Dissert. Gottingae 1754.

tens zuwenden, so dienen uns dabei zur Basis die Nachrichten, die uns Diodor, Plutarch und Herodot über die Religion Aegyptens hinterlassen, und namentlich ist es der liebenswürdig schwatzhafte Herodot, dessen zum Geheimnißglauben geneigter Sinn sich mit großer Vorliebe an die Erforschung und Feststellung des ihm Fremden und Unbekannten hingab. Alle diese Schriftsteller aber kommen darin überein, daß die ägyptische Götterlehre in drei Reihen zerfällt, die wir jetzt näher zu betrachten haben.

## 2. Die erste Götterreihe.

Herodot führt die Existenz derselben nur flüchtig an, genauer aber spricht darüber Diodor, der uns jedoch für diese acht Götter nur die folgenden Namen überliefert, nämlich: Sol, Saturnus, Rhea, Jupiter-Ammon, Juno, Vulcan, Vesta, Mercurius. Görres aber (in seiner Mythengeschichte) hat sich aus den Schriften der Platoniker eine andere Götterreihe gebildet: Kneph (Tag, Urlicht); Athor (Nacht, Urfinsterniß); Phthah (Feuer, erster Odem); Venus (die Urfeuchte); Mendes (der Himmel und Phallus des Phthahs); Neitha (die himmlische Erde); die Sonne; der Mond.

Kneph war der erste Gott, und in einer unbekannten ersten Periode der Welt war er der Herrscher über alles Sein, ihm folgte Phthah, der gleichfalls in unbestimmter Unendlichkeit herrschte.

Herodot führt unter der ersten Götterreihe den Mendes (Pan) als den ältesten der Götter an. „Bei den Aegyptern ist Pan uralt und gehört zu den sogenannten acht ersten

Göttern.“ *) (Herodot II. 46.) „Die Mendesier glauben,“ sagt er an einer andern Stelle, „Pan gehöre zu den acht Göttern, und diese acht Götter,“ sagen sie, „wären eher gewesen, denn die zwölf. Es malen und hauen aber die Maler und Bildner das Bild des Pan, gleichwie die Hellenen, mit einem Ziegenkopf und Bocksfüßen; jedoch glauben sie nicht, daß er so aussieht, sondern wie die andern Götter. Warum sie ihn aber also malen, das kann ich nicht [illegible] sagen.“

Auch die Göttin Leto wird von Einigen, namentlich von Herodot zu dieser ersten Götterreihe gezählt. Er erwähnt ihrer als der Göttin der Weissagung. „Der Weissagung in Aegypten hab' ich schon vielmals gedacht, und noch jetzo werde ich davon erzählen, denn sie ist wohl der Rede werth. Nämlich diese Weissagung in Aegypten ist der Leto heilig und ist errichtet in einer großen Stadt an der sebennytischen Mündung des Neilos, wenn man hinauf fährt von der See. Und der Name dieser Stadt, da die Weissagung innen ist, heißt Buto, wie ich schon zuvor gesaget habe. Es ist auch in derselbigen Stadt ein Heiligthum des Apollon und der Artemis. Aber der Tempel der Leto, da die Weissagung innen ist, hat selber eine beträchtliche Größe und sein Vorhof hat eine Höhe von zehn Klaftern. Was mich am meisten in Verwunderung gesetzt von den Dingen, so man da zu sehen bekommt, das ist Folgendes: Es ist in diesem Heiligthum der Leto ein Tempel, der ist aus einem einzigen Stein gemacht in die Höhe und in die Breite, und so ist jegliche Wand, und jede Seite

*) Allen wörtlichen Anführungen des Herodot liegt die Uebertragung des Herodot von Friedrich Lange zum Grunde.

ist von vierzig Ellen und oben als Decke liegt auch ein Stein darüber, der hat noch ein vorspringendes Gesims von vier Ellen. Dieser Tempel also ist von den Dingen, so man zu sehen bekommt, in diesem Heiligthum das größte Wunder, nächstdem aber eine Insel, die da heißet Chemnis. Diese lieget in einem tiefen und breiten See neben dem Heiligthum in Buto, und die Aegypter sagen, das wäre eine schwimmende Insel. Ich selber habe sie weder schwimmen noch sich bewegen sehen, ich war aber erstaunt zu hören, daß es wirklich schwimmende Inseln gibt. Auf derselbigen nun ist ein großer Tempel des Apollon und sind drei Altäre darauf erbauet, und wachsen auf derselben eine Menge Palmbäume und viele andere Bäume, beide, fruchtbare und unfruchtbare. Und woher sie schwimme, darüber erzählen die Aegypter folgende Geschichte: Leto, die da gehöret zu den acht ersten Göttern und wohnete zu Buto, da auch diese ihre Weissagung ist, empfing den Apollon von der Isis zur Verwahrung und verbarg ihn auf dieser sogenannten schwimmenden Insel, und rettete ihn zu der Zeit, als Typhon Alles durchsuchte und durchstrich, um des Osiris Sohn aufzufinden."

Von den übrigen Göttern dieser ersten Reihe sagt Herodot weiter nichts; er nennt sie Cabiren, Söhne des Phthah oder Hephästus, und er erzählt vom Kambyses: „Auch in des Hephästus Heiligthum kam er und trieb seinen Spott mit dem Bilde. Nämlich das Bild ist sehr ähnlich den Phönicischen Potaiken, so die Phönicier auf dem Schnabel der Dreiruderer führen. Wer die noch niemals gesehen hat, dem will ich sie beschreiben: Es ist das Bild eines Pygmäen. Er ging auch in das Heiligthum der Cabiren, da keiner hinein gehen darf, ohne der Priester. Diese Bilder verbrannte er auch, nach-

dem er seinen Spott daran gehabt; sie sind wie die Bilder des Hephästus, dessen Kinder sollen sie auch sein."

## 3. Die zweite Götterreihe.

Wenn die erste Götterreihe mehr die ringende Kraft der Urelemente personificirt, wenn wir in ihnen die aus dem wogenden Chaos hervorsteigenden ersten und gestaltenden Schöpfungs- und Entstehungsgedanken erblicken, die sich dem gebietenden Wort des Urschöpfers und ersten Gottes, dem Kneph anreihen und unterordnen, so bezeichnet diese zweite Götterreihe die Hauptmomente und Schlagwörter der in sich vollendeten und gesetzten Welt, die in ihren Naturerscheinungen, in ihren ringenden und ordnenden, ihren flammenden und leuchtenden Kräften die geheimnißvolle Stätte und Offenbarung der neuen Götter sind. Die ersten Elemente, die gestaltende Schöpfungskraft, das sind die ersten Götter, aber aus diesen erzeugt sich die gestaltete Schöpfung und gebiert in dieser Wechselwirkung der schaffenden Kraft und des Geschaffenen eine zweite Götterreihe. Phthah, das Feuer, ist der ersten Götter einer, — diese allgemeine Gluth der ersten Schöpfungsflamme hat sich gesetzt zu einzelnen, glänzenden, leuchtenden Glutmomenten, das Feuer hat sich zertheilt und ist zu Sonne und Mond, zu flammenden Sternen geworden und aus der ungebändigten Kraft des Phthah steigt der Helios empor. Neitha, die ringende, himmlische Erde, hat ihre Gesetze empfangen und ihre Bestimmung, Ares, der Gott des Krieges, schwebt siegend über die Erde dahin, und neben ihm zeigt sich uns ein zweiter neuer Gott, Phame-

norphis Memnon, der Gott des Klanges, des Tones, der Muſik, der ſich als neuer Lebensdrang losgelöſt hat von der Bruſt der ringenden Erde; die Sonne, das allgemeine Weltlicht iſt gebändigt in ſeiner leuchtenden Kraft, ſie hat ihre Geſetze empfangen, und aus ihr entſtehen zwei neue Götter, Horus im Sommerſolſtitium und Harpokrates als Winterſonne. Dieſe wechſelnde Sonne bedingt auch die wechſelnde Zeit und ſo ſteigt Sem (Herakles), das ringende Jahr, und Seravis, der Herrſcher des Todtenreiches, der Finſterniß und der Fruchtbarkeit empor.

Aber ewig und unveränderlich gleich bleibt ſich der höchſte Gott, in ſeiner Wandelung immer derſelbe, unter anderer Geſtalt immer daſſelbe höchſte, waltende, erzeugende und zerſtörende, befruchtende und gebietende Weſen. Der Kneph iſt identiſch mit dem Amum (Jupiter Ammon), er iſt ſein Nachfolger nicht allein, er iſt er ſelbſt, und doch ein Anderer. Denn Kneph iſt der Herrſcher über die ungezügelte Kraft des Schöpfungsdranges, Amum aber hält in ſeiner urkräftigen Hand die Zügel der von ihm gelenkten und gebändigten Schöpfung. —

Dieſes Verſchmelzen der verſchiedenen Götterreihen iſt es, was man bei Betrachtung der ägyptiſchen Götterlehre niemals vergeſſen darf. Die zwiefach benannten Götter ſind dennoch oft dieſelben, ſchmelzen zuſammen in Eins und ſteigen dann wiederum aus der Einheit in die Verſchiedenheit heraus. Kneph wird zum Amum, und dieſer wieder in der dritten Götterreihe zum Oſiris, ein anderer und immer doch derſelbe. —

Die Namen der zwölf Götter mit Gewißheit zu beſtimmen, wird nun wegen dieſer Verſchmelzung der Begriffe

und Namen nicht wohl möglich sein: Einige nehmen die Namen und Götter der ersten acht Götter an, und fügen diesen nur Sem-Herakles, Serapis, Horus und Hermes hinzu (Jablonski in den Prolegg. ad Panth. p. 74.), Andere nennen diese zwölf Götter die Planeten mit Sonne und Mond (die acht ägyptischen Cabiren) und noch einige andere Wesen, zusammen sechs weibliche und sechs männliche Götter, zu welchen Letztern Aether, Feuer, Luft, Wasser und Erde gehören *). — Herodot erwähnt dieser zweiten Götterreihe nur flüchtig und sagt nur, daß Herakles zu derselben gehört habe.

## 4. Die dritte Götterreihe.

Aus dem zweiten Göttergeschlecht entstand, von diesem bedingt, die dritte Götterreihe, die Reihe der menschwerdenden Götter, eine Incarnation der obersten Götter, Götter die geboren werden und sterben, und gleichsam eine Mittelstufe bilden zwischen der Herrschaft der Götter und dem Emporstreben der Menschen auf Erden. Zwischen diesen letztern und der zweiten Götterreihe liegt eine unendliche Kluft, und viel tausend Jahre herrschten diese obersten Götter, bevor die dem Regiment der Götter vorangehenden menschwerdenden Götter die Herrschaft der Erde besaßen. Herodot sagt über das Alter der Götter:

„Bis hieher in meiner Geschichte haben mir die Aegypter und ihre Priester erzählet und bewiesen, daß von dem ersten Könige an bis auf diesen letzten König, den Priester des

*) Vergl. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker.

Hephäſtus, wären 3041 Menſchenalter geweſen, und in dieſen wären eben ſo viele Könige und eben ſo viele hohe Prieſter geweſen. Nun ſind 300 Menſchenalter ſo viel als 10,000 Jahr, denn drei Menſchenalter ſind hundert Jahr, und die übrigen ein und vierzig Menſchenalter, die noch über die dreihundert waren, ſind tauſend dreihundert und vierzig Jahr. Alſo in 11,340 Jahren, ſagten ſie, wäre kein Gott in Menſchengeſtalt geweſen; ja auch bei allen übrigen Königen in Aegypten wußten ſie von ſo etwas nicht."

„Und als weiland Hekatäos, der Geſchichtenerzähler, zu Theben ſeine Ahnen berechnete und ſein väterlich Geſchlecht im ſechszehnten Gliede zu einem Gott hinauf führte, ſo thaten die Prieſter des Zeus, wie ſie mir gethan, wiewohl ich ihnen nicht meine Ahnen hergerechnet. Sie führten mich nämlich inwendig in den Tempel hinein, der war ſehr groß, und zählten vor und wieſen mir dabei die hölzernen Koloſſen, ſo viel, als ich geſagt habe. Denn jeglicher hohe Prieſter ſtellet allda bei Lebzeiten ſein Bild auf. So erzähleten ſie und wieſen mir die Prieſter, und dabei zeigten ſie, wie immer Sohn auf Vater gekommen, und fingen an von dem Bilde des zuletzt Verſtorbenen und gingen alle durch, bis ſie mir ſie alleſammt gezeiget. Und als Hekatäos ſeine Ahnen berechnete und im ſechszehnten Gliede auf einen Gott hinauf führte, ſo rechneten ſie ihm dagegen auch die Geſchlechter vor durch die Zählung, und wollten es ihm nicht gelten laſſen, daß ein Menſch ſtammte von einem Gott. Und das machten ſie alſo: Sie ſagten, von dieſen Koloſſen ſtammte immer ein Piromis von einem Piromis, bis ſie ihm die dreihundert und fünf und vierzig Koloſſen gezeigt, immer Piromis von Piromis, und führeten ſie weder zu einem Gott, noch zu einem Heros hinauf. Piromis

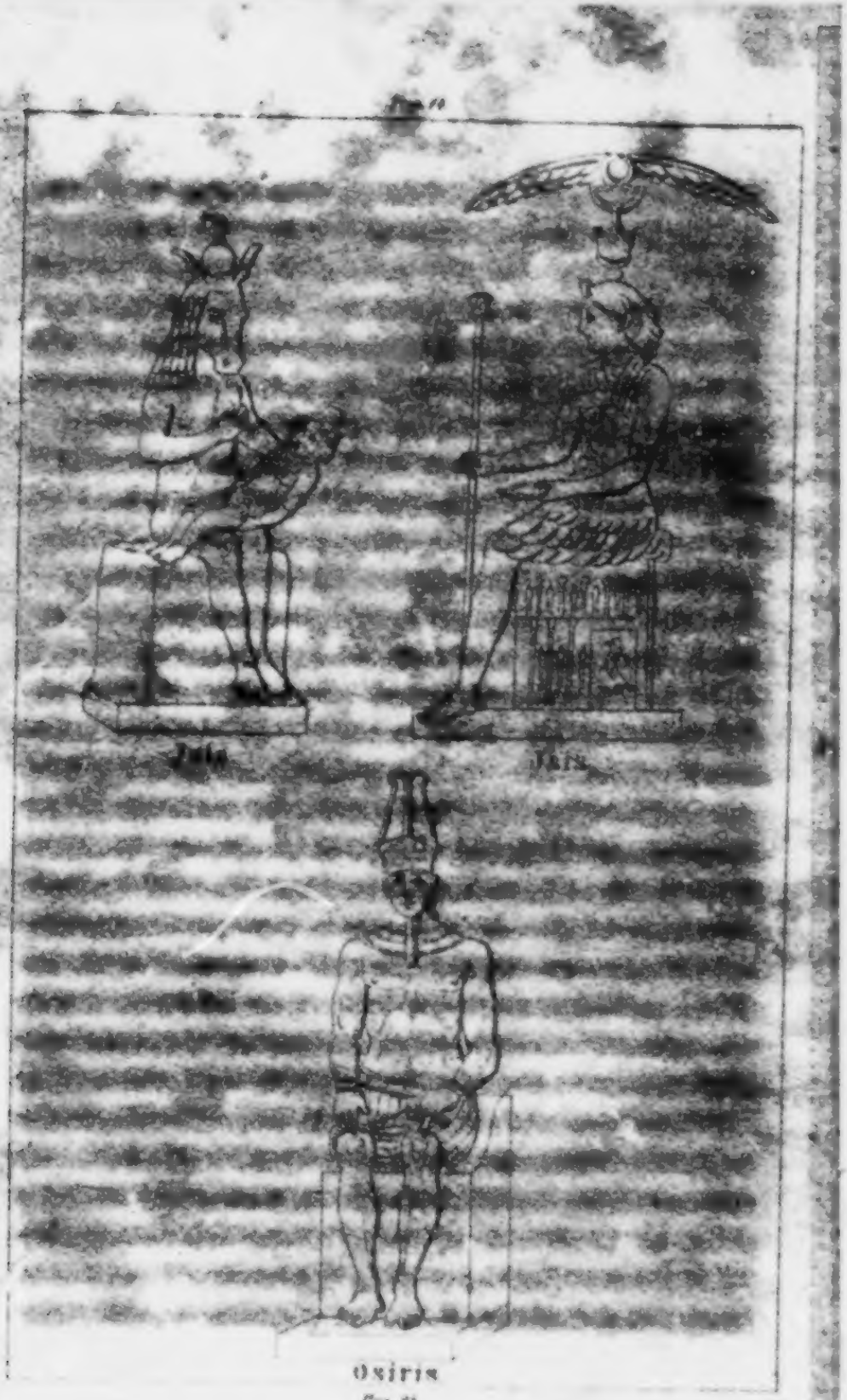
aber heißet auf Deutsch ein edler und vortrefflicher Mann. Von der Art also, zeigten die Priester, wären die Leute alle gewesen, deren Bilder da standen, und keineswegs Götter. Aber vor diesen Männern hätten Götter in Aegypten geherrschet, die aber nicht mit den Menschen zusammen gelebet. Und von ihnen wäre je einer der Oberherr gewesen. Und zuletzt wäre von ihnen König gewesen über das Land Oros, Osiris Sohn, den die Hellenen Apollon nennen; dieser hätte den Typhon gestürzet und wäre der erste König von Aegypten gewesen."

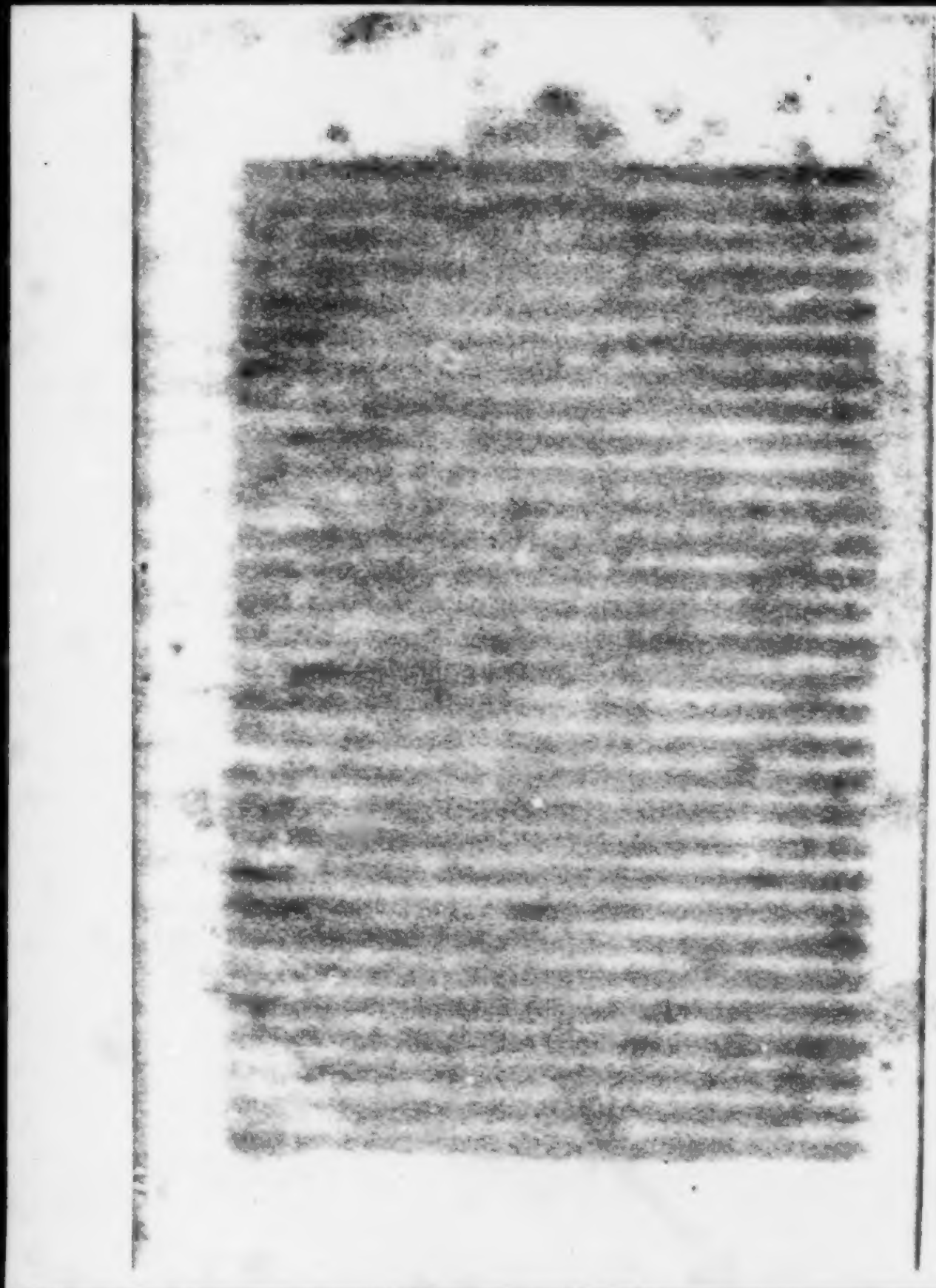
Diese dritte Götterreihe, dieser Uebergang von der Gottheit zum Menschenthum entstand aber aus der zweiten Götterreihe also: Dem Monde gewann Hermes im Würfelspiel von jedem Tage den siebenzigsten Theil ab, und aus diesem siebenzigsten Theil von 360 Tagen schuf er fünf neue Götter, oder fünf neue Tage, die er als fünf Schalttage den 360 Tagen des Sonnenjahres hinzufügte. Diese Götter hießen Osiris, Arueris, Typhon, Isis und Nephthys (Jablonski Prolegg. ad Panth. p. 75. — Plutarch. de Is. et Osir. p. 458.)

Diese neue dritte Götterreihe mit ihrem tiefsinnigen Mythus vom Osiris und der Isis liegt, wie schon oben gesagt, dem Nationalglauben von ganz Aegypten zum Grunde, und in ihm sind die kindlichsten Anschauungen des Volkes mit der mystischen Weisheit der Priester zu einem wunderbar poetischen Bilde zusammen geflossen, das in unübertroffener Schönheit durch die Nacht der Zeiten hindurch sich bis auf unsere Tage erhalten hat.

## 5. Der Mythus von Osiris und Isis.

Aus der Umarmung des Jupiter Ammon (des Kronos) empfing Rhea das Zwillingspaar, Osiris und Isis, die schon vor ihrer Geburt in so heißer Liebe erglüheten, daß sie sich schon im Mutterleibe zu einer neues Leben weckenden Zärtlichkeit umschlangen, und in dem Leibe ihrer Mutter gebar Isis dem Osiris den Arueris, mit dem vereint nun das liebende Götterpaar von der Rhea geboren ward. Und kaum in das Leben eingetreten offenbart sich Osiris in seiner Götterschaft Erhabenheit; er lehrt die Menschen den Ackerbau, und schafft ihnen dazu die nöthigen Geräthschaften. Er führt sie in die sanften Gewohnheiten des Friedens ein, er ordnet ihre Gesetze, vereinigt sie in Städten und Gemeinschaften, heiligt die natürlichen Triebe durch die Einführung gesetzlicher Ehe, setzt den Götterdienst ein und gibt den Menschen die Früchte des Nils zu ihrem Gebrauche. Und nachdem Osiris sich seinem Volke in diesen Werken der Liebe offenbaret, sammelt er um sich ein Heer seiner Trabanten und ziehet hinaus in die Welt, deren Völkerschaften alle er gewinnt durch die Macht des Gesanges und der Töne. Aber unter den Göttern, wie unter den Menschengeschlechtern hat der Verrath von Uranfang her seine tückische Rolle gespielt, und so benutzt des Osiris Bruder, der heimtückische Typhon, die Abwesenheit des Gottes, um ihn zu stürzen und sich selber aufzuschwingen zu seinem Throne. Doch über dem Schicksale des Geliebten waltet als sorgender Engel seine Schwester und Geliebte, die Isis; sie vernichtet des Typhon verrätherische Plane, und sichert dem rückkehrenden Osiris den wankenden Thron. Aber


Isis
Osiris



äußerlich beſiegt und reumüthig ſich zeigend, brütet Typhon innerlich an mörderiſchen Planen. Er verbündet ſich mit Aethiopiens Königin Aſo, er ſammelt um ſich ſeine zwei und ſiebenzig Genoſſen, und ladet, Freude heuchelnd, den rückkehrenden Oſiris zu einem Feſtmahle ein. Und als Wunder des glänzenden Feſtes zeiget Typhon einen koſtbar verzierten, goldig ſtrahlenden Kaſten, dem ihn verſprechend, der, ſich hinein legend, gerade ihn ausfüllen würde mit ſeiner Geſtalt. Aber Typhon hatte heimlich dieſen Kaſten nach der Geſtalt des Oſiris anfertigen laſſen, und als dieſer ſich hinein gelegt, ſchloß Typhon, trotz des Oſiris mächtiger Gegenwehr, den Deckel mit Hülfe ſeiner Genoſſen, und um den Götterjüngling auf ewig zu feſſeln, umgießen ſie den Kaſten mit Blei und werfen ihn ſo hinunter in den Fluß. Die mächtigen Wogen heben und tragen das koſtliche Kleinod durch die, ſeitdem von den Göttern verfluchte Tanitiſche Mündung dem Meere zu, und ſo ward der ſchöne acht und zwanzigjährige Götterjüngling, welcher erſchienen war, um der Heiland der Menſchen zu ſein, um durch Liebe und Geſittung die Völker zu verbinden, ſo ward er hingeopfert von ſeinem Bruder Typhon, am ſiebenzehnten des Monats Athyr (dem 13. November). Vielleicht war es nur die Luſt am Böſen, welche Typhon zu dieſem Morde getrieben, vielleicht aber war es auch die Rache, die ihn trieb, den zu vernichten, der mit ihm den Beſitz ſeiner Gattin getheilt. Denn des Typhons Gattin, **Nephys**, hatte die Umarmung des Oſiris empfangen, und aus dieſer Umarmung entſproß **Anubis**, eines Gottes Sohn, aber ſeine eigene Göttergeſtalt verunziert durch den Kopf eines Hundes und eines Hundes Natur in ſich tragend. Gleichviel, — Oſiris war hingemordet und durch die ganze Schöpfung hallet

die jammernde Klage. Pane und Satyre ziehen weinend durch das Land und durch sie erfährt Isis bei Chemnis die Trauerbotschaft, vor der ihr Herz fast zerbricht in unermeßlichem Weh. In schmerzlicher Sehnsucht durchirrt sie das Land, suchend nach der geliebten Leiche, und von Kindern wird ihr die Tanitische Mündung gezeigt, in die Typhon den Kasten geschleudert. Mit der Isis verbindet sich Anubis des Osiris Sohn, und Beide ziehen suchend umher. — Der Kasten inzwischen mit der Götterleiche war, von der Strömung getrieben, bei Biblos dem Ufer zugeschwommen, und lag dort im Schilfe verborgen. Doch in des Gottes Leichnam lebte die Kraft des Gottes, und diese schaffende Kraft überschattete die Staude der Erica, die dort im Schilfe wuchs, und sie schoß empor zu einem großen, königlichen Baum, in dessen Mitte die Leiche des Osiris sich verwächst. Der seltene Wunderbaum erregt die Begierde des Königs von Phönicien, er läßt ihn fällen und aus dem Stamme desselben eine Säule in seinem Pallaste fertigen. Dies Alles erspähet Anubis mit seiner Hundenatur und er sendet der Isis heilige Vögel, um ihr schnell die schmerzlich süße Botschaft zu bringen. Isis indessen empfängt noch aus der Umarmung des schon gestorbenen Geliebten eine Frucht ihrer Liebe und gebiert dem Osiris einen Sohn, den Harpokrates, den Sohn des Schmerzes und der Klage. Dann hüllt sie ihren Götterleib in die Gewänder einer dienenden Magd, und als solche wird sie Amme bei dem neugebornen Sohne der Phönicischen Königin. Doch dem Menschensohne reicht die Göttin nicht den Busen als Nahrungsquelle dar, sie steckt ihm den Finger in den Mund, und damit er der irdischen Nahrung nicht bedarf, läutert sie ihn in der geheimnißvollen Stille der Nacht in göttlichem Feuer vom

Irdischen. Geblendet von diesen helllodernden Flammen aber erwacht einst die Königin, sie sieht ihr Kind in den Flammen und schreit jammervoll auf in der Qual der Mutterliebe, und nun verwandelt sich vor ihren staunenden Blicken die demüthige Magd in die strahlende Göttin. Sie berührt mit ihrer Hand weithindonnernd die Säule, daß sie von einander birst, und des Osiris Leichnam fällt daraus hervor zu den Füßen der Isis hin. Diese, beim Anblick der geliebten Leiche, wirft sich in verzweiflungsvollem Schmerz über sie hin, und so herzzerreißend und allgewaltig ist ihr klagendes Jammergeschrei, daß des Phönicischen Königs älterer Sohn, Maneros, aus Mitgefühl und theilnehmendem Weh seinen Geist aufgibt. Und endlich verhallt der Isis Klage, ihre Thränen versiegen, und aus dem tiefen Kummer erwächst ihr die Begeisterung der Rache. Den Mord des Geliebten zu rächen, schwört sie an der heiligen Leiche, die sie in ihre Arme schließt und mit sich fortführt bis zum nahen Walde, in welchem sie dieselbe verbirgt, und dann gen Buto eilt, wo ihr Sohn Horus weilt, dessen sie bedarf zum Beistand ihrer Rache. Im Walde aber kommt Typhon, im Mondenschein jagend, zu der Stelle, wo Osiris Leichnam ruht, er entdeckt ihn und schändet noch die heilige Leiche, indem er sie in vierzehn Stücke zerschneidet, die er abermals in den Nil wirft. Isis erfährt jammernd dies neue ihr bereitete Weh, und gramvoll sucht sie mindestens die zerstreuten Theile der Leiche wieder zusammen zu finden. Sie durchfährt alle sieben Mündungen des Nil und findet dreizehn Stücke; was fehlte, war aber der männliche Geschlechtstheil, welchen der Nil ins Meer hinaus entführt hatte, wo er eine Speise der Fische geworden war. Isis fügte nun den Leichnam wieder zusammen und bildete das fehlende Glied aus

dem Holze des Sycomorus nach. So entstand der Phallus, welcher als die Vergöttlichung des schaffenden Naturprincips erscheint und darum im Weihe- und Opferdienst des Osiris ein so bedeutendes Element bildet.

Sie bestattete aber den Leichnam in Philä, und seitdem ward diese Stadt die heilige Todtenstadt der Aegypter, zu der hin sie wallfahrteten, um an der Leiche des Gottes zu beten. Doch dem liebedurstigen Sinne der Isis genügte nicht dies Eine Todtenopfer für den Geliebten; aus Spezereien und Myrrhen bildete sie mit schöpferischer Hand mehrere andere Leiber von überraschender Aehnlichkeit der Leiche des Osiris nach, schmückte sie, und weihete sie verschiedenen andern Städten; seitdem herrschte unter allen Nomen ein großer Zwist, jeder vermeinte den ächten Leichnam zu haben, jeder weihete ihm opfernd ein anderes heiliges Thier, bestattete es in heiligen Grüften, dem Osiris als Todtenfeier, und daher entstanden bei den Aegyptern die zahlreichen Todtenstädte. —

Nach einer andern Sage fuhr die Seele des Osiris in den Stier Apis und nach dessen Tode jedesmal wieder in einen neuen Apis, der dadurch ein Bild von Osiris Seele ward. Noch ein anderer Mythus läßt die Isis des Osiris zerstückelten Leichnam in einer hölzernen Kuh begraben, und den Sarg nach Bubastis bringen. (Herodot II. 59. — Diod. Sic. I. 21. I. 85.) Aber während Isis wehklagend mit diesem Begräbniß des Geliebten in müßiger Trauer ihre Tage dahin schleichen läßt, erscheint Osiris seinem und der Isis Sohne Horus, ihn zur Rache anspornend. Horus sammelt um sich ein zahlreiches Heer und tritt dem Typhon entgegen in mörderischer Schlacht, in welcher er siegend den Typhon gefangen nimmt. Aber von unerklärlichem Mitleid, von schneller Gluth

ergriffen, befreit Iſis den Gefangenen; aus Zorn hierüber reißt Horus der Mutter das göttliche Diadem vom Haupte und Hermes ſetzt dafür ihr zum ewigen Abzeichen die Kuhhaut mit den Hörnern auf den Kopf. Typhon aber wird aufs Neue von Horus beſiegt, und in die Wüſte gebannt.

Man hat dieſem Mythus vielerlei Deutungen gegeben, beſonders iſt es Creuzer, der mit philoſophiſch-myſtiſchem Sinn ſich verſenkte in Erläuterung dieſer alt-ägyptiſchen Götteranſchauung. Daß dieſem Mythus vom Oſiris der Wechſel der Jahreszeiten, die verſchiedenen Erſcheinungen der Natur und die eigenthümliche Beſchaffenheit des Landes zum Grunde liegt, iſt wohl an ſich klar, und wird vielfach angedeutet auf den alten ägyptiſchen Monumenten und in den Darſtellungen der Götter ſelbſt. Die Erſcheinungen der Natur, Sonne und Mond und der geſtirnte Himmel, waren den Aegyptern nicht bloße, von einem höhern Geiſt gelenkte und geordnete, an ſich todte Körper, ſondern es waren ihnen höhere Geiſter ſelbſt; der Lauf der Geſtirne ward nicht von Naturgeſetzen bedingt, ſondern bedingte ſich ſelber; Sonne und Mond in ihren Wechſelwirkungen zeigten die Liebe und die Kämpfe, das Entbehren und Wiederfinden zweier ſich angehörender, ſich verlierender und ſuchender Götter (Oſiris und Iſis). Der Jahreszeiten Wechſel war das Kommen und Verſchwinden ſegnender oder feindlicher Götter, und im Kampf der Elemente ſahen ſie das Siegen und Unterliegen Krieg führender Göttergeſtalten. Der Nil, als der Segner und Befruchter des Landes, war ihnen eins und identiſch mit Oſiris, es war der natürliche Heiland Aegyptens, und das Steigen oder Fallen des Nils, es bedeutete ihnen eines Gottes Leben und Sterben. Und wie Oſiris der Heiland, ſo iſt Typhon das böſe Princip,

der Teufel Aegyptens, der im Sommer mit Peſt und Seuchen kommt, und den guten Gott, den Oſiris-Nil vertreibt und austrocknet, der im Winter im geſchloſſenen Siekaſten das fluthende Leben des Oſiris gefangen hält, und endlich, beim Beginne des Frühlings vom Horus, der Sonne in der Sonnenwende, beſiegt wird. So, aus der Natur und den Anſchauungen, welche die ägyptiſchen Prieſter von ihr hatten, ſtiegen die Götter Aegyptens empor, und das Göttliche, was ſie in der Natur erkannten und empfanden, ward ihnen zum Gotte ſelber. Aber nicht bloß dieſe pantheiſtiſche Seite liegt in dem Mythos des Oſiris; eine höhere, geiſtig-perſönliche Anſchauung macht ſich, wie von ſelbſt, darin geltend. Wenn bei den Griechen die edleren Menſchen und Heroen ſich ihnen zu Göttern verklärten, ſo wurden bei den Aegyptern die Götter Menſchen, um der Menſchheit als Vorbild und Muſter, als Lehrer und Bildner zu dienen. Dieſe Menſchwerdung des Gottes, dieſe ſich offenbarende und fleiſchwerdende Göttlichkeit, in ihr finden wir ſchon den erſten Keim des Chriſtenthums, und wenn ein Theil der griechiſchen Religion gewiſſermaßen in der Apotheoſe des Menſchenthums beſtand, ſo war umgekehrt bei den Aegyptern das Herabſteigen des Göttlichen zum Irdiſchen, eine Grundidee ihrer Religion. Oſiris, der Menſch gewordene Gott, duldet die Leiden und Schmerzen, die Gefahren und Kämpfe der Menſchheit; die Liebe iſt es, die den Gott treibt, ſeines Volkes Lehrer und Erlöſer zu werden, die ihn herabſteigen läßt aus den Himmeln, um auf Erden die Menſchen zu lehren, um ihnen Geſetze und Ordnung, Ackerbau und Künſte zu geben, und aus der Einöde und dem unbebaueten Feld das geſegnete Land der Pharaonen zu ſchaffen. Die Liebe iſt es, die den menſchgewordenen Gott in den Tod

treibt für die Menschheit, und die ihn als Gott wieder auferstehen läßt zum neuen Segen der Menschheit, und so zeigt sich in dem Osiris der Aegypter schon eine Art Johannes und Vorläufer des Christus und Heilandes einer spätern Zeit.

## 6. Bildliche Darstellungen der ägyptischen Gottheiten.

Wir beginnen eine kurze Uebersicht der ägyptischen Götter nach der Reihenfolge ihres Alters, und benutzen zu diesen Schilderungen theils das vortreffliche Werk von Aloys Hirt, theils Creuzers Symbolik und Mythologie, Winkelmanns Geschichte der Kunst, so wie Herodot und Dioder.

Mendes (Pan), der ersten Götterreihe einer, ward, wie schon oben gesagt, mit Bocksfüßen, wie bei den Griechen, dargestellt, und erscheint nur einmal auf Monumenten.

Phthah (der griechische Hephästus, der römische Vulcan), der Gott des Feuers, war auch zugleich Gott der Träume, wie aus einer Stelle des Herodot (II. 41.) hervorgeht. „Nach diesem ward König der Priester des Hephästus Sethos mit Namen. Dieser behandelte die ägyptischen Krieger mit großer Geringschätzung, als würde er ihrer niemals bedürfen. Und that ihnen viele Schmach an und nahm ihnen auch ihre Aecker, die sie bekommen hatten unter den vorigen Königen, ein jeglicher 12 auserlesene Aecker. Darauf aber zog wider Aegypten mit großer Heeresmacht Sanacharibos, der Arabier und Assyrier König, und nun wollten die ägyptischen Krieger nicht zu Hülfe ziehen. Da in dieser großen Angst und Noth ging der Priester in den Tempel und jammerte vor dem Bilde des Gottes, wie's ihm kläglich ergehen würde. Und wie er

so jammerte, kam ihn der Schlaf an, und es däuchte ihm im Traum, der Gott stände ihm zur Seite, und sprach ihm Muth ein, er sollte nur dem arabischen Heer getrost entgegen gehen, es würde ihm kein Leids widerfahren, denn er selbst wollte ihm schon Hülfe senden. Voll Vertrauen auf dieses Traumgesicht nahm er zu sich die Aegypter, so ihm wollten Folge leisten, und lagerte sich bei Pelusion, denn dort ist der Eingang. Und von den Kriegern folgete ihm auch nicht ein einziger Mann, sondern lauter Krämer und Handwerker und Reißige vom Markte. Und als sie dort angekommen, kam bei Nacht ein Schwarm Feldmäuse über die Widersacher, die zernagten ihre Köcher und Bogen und auch die Schildhaben, also, daß sie am folgenden Morgen, da sie wehrlos geworden, flohen, und kamen Viele um's Leben. Und noch jetzo stehet dieser König von Stein bei dem Tempel des Hephästus und hat eine Maus auf der Hand und spricht in Buchstaben also: Siehe mich an und sei fromm!" —

Von dem Hephästus lassen sich mit Sicherheit nur zwei Darstellungen nachweisen; auf einer derselben trägt er Lotosblumen in der Hand, und auf beiden erscheint er zwerghaft und verkrüppelt.

Leto, die Göttin der Weissagung, deren Tempel, wie wir schon oben angeführt, auf Buto stand, war auch die Ernährerin und Pflegerin des Horus und der Bubastis, welche beide Kinder ihr von der Isis übergeben worden zur Zeit, als Typhon umherzog, diese Kinder des Osiris zu finden, um sie zu vernichten. Von der Leto gibt es mehrfache Darstellungen. Man findet sie auf einem Monumente mit der ihr geheiligten Spitzmaus, einen Nilmesser in Händen haltend; anderswo erscheint sie mit dem Horus und der Bubastis, den ersteren

säugend in ihrem Schooße haltend. Sie, wie alle Göttinnen, trägt auf dem Haupte eine vielgefältete Mütze. „Weibliche Figuren," sagt Winkelmann, „haben allezeit den Kopf mit einer Haube bedecket, und dieselbe in fast unzählige kleine Falten gelegt, wie sie z. B. der Kopf von grünem Basalt in der Villa Albani hat." Die Haube der Muttergöttinnen aber war überall, und vorzüglich bei der Leto mit einem Geierkopfe versehen, da bei den Aegyptern der Geier die Mutterliebe symbolisirt. Neben der Leto findet man oft den Ichneumon, dies ihr geheiligte Thier.

Athyr (die ägyptische Venus), deren Tempel in Tentyris stand, wird gewöhnlich in Gestalt einer Kuh abgebildet, doch kommt sie zuweilen auch in menschlicher Bildung, nur mit Kuhohren vor. Sie ist nur eine Ausstrahlung der Isis, oder auch die Isis selbst nur unter einem andern Namen, denn auch die letztere Göttin ward in Gestalt einer Kuh dargestellt.

Serapis, der mächtigsten und größten Götter einer, Osiris unter einem andern Namen, und diesen später ganz verdrängend. Dieser Gott ist gleich dem Osiris, der Herr der Elemente, und besonders des Nils, der Herr des Lebens und des Todes, und nach dem Tode der Richter der Seelen. Als letzteren sieht man ihn oft auf Mumiendeckeln mit der Peitsche und dem Stab in der Hand abgebildet, wie er von Betenden angefleht wird. Gleich wie bei dem Osiris, sieht man gewöhnlich den Hermes und Anubis in seiner Begleitung. Er ist einer der ältesten Götter, den man wahrscheinlich schon in Memphis kannte und verehrte. Seine älteste Gestalt ist der Canobus, als welcher er in der Stadt Canobus verehrt ward. Als solcher wird er dargestellt als ein sphärisches

Gefäß (als der geheimnißvolle, Waſſer und Feuer in ſich ſchließende Weltkelch) mit einem Menſchenkopfe, aber auch zuweilen mit einem Thierkopfe, wie man denn Canoben gefunden hat mit einem Katzen-, Schweins-, Habichts- oder Wolfskopfe. — Aber auch in menſchlicher Geſtalt kommt der Serapis ſpäter vor und als ſolcher war er der Hauptgott Alexandriens.

Oſiris (Dionyſus) kommt am häufigſten auf allen ägyptiſchen Monumenten vor; oft ſieht man ihn mit der Peitſche in der Rechten und dem Weiſſageſtab in der Linken, und mit der ihm eigenen Federmütze auf dem Haupte. Winkelmann erzählt von einem in Herkulanum aufgefundenen Gemälde, das einen Oſiris darſtellt, „auf einem ſchwarzen Grunde, an welchem das Geſicht, die Arme und die Füße eine blaue Farbe haben, worin vermuthlich eine ſymboliſche Deutung verborgen liegt, da wir wiſſen, daß die Aegypter dem Bilde der Sonne, oder dem Oſiris mehr als eine Farbe geben, und die blaue Farbe ſollte die Sonne andeuten, wenn ſie unter unſerm Hemiſphäre ſteht.“ Und an einer andern Stelle ſagt er von einer Statue im Pallaſte Barberini zu Rom, „ſie hat einen Sperberkopf und ſtellet den Oſiris vor, und der Kopf dieſes Vogels ſoll in der Figur des Oſiris den griechiſchen Apollo bilden: dieſem aber war, nach dem Homerus, der Sperber eigen und deſſen Bote, weil er mit offenen Augen in die Sonne zu ſehen vermag.“ — Da ſieht man Oſiris mit dem gehenkelten Nilkreuze in der Hand, eine Lotosblume neben ſich. Ueber die Darſtellung des Oſiris als Apis werden wir weiter unten zu ſprechen haben.

Amun (Jupiter), der vornehmſten Götter einer, deſſen Hauptempel in Thebä ſtand, welche Stadt deshalb auch von den Aegyptern No Amun genannt ward. Amun iſt der Gott

der in den Widder eintretenden Sonne, und wird häufig selbst als Widder dargestellt. Dieser erzählt von dem thebaischen Tempel des Jupiter Ammon, in welchem dieser Gott Orakelsprüche ertheilte, nicht mit Worten, sondern mit Zeichen, die von dem Priester in Worte gedeutet wurden. Der Gott ward in diesem Tempel dargestellt in Menschengestalt mit einem Widderkopf. Vielfache Sagen deuten die Erscheinung dieses Gottes in der Gestalt des Widders, und Herodot sagt darüber: „Herakles wollte durchaus einmal den Zeus sehen, und dieser wollte sich nicht von ihm sehen lassen. Endlich aber, als Herakles durchaus darauf bestand, ersann Zeus folgende List: er zog einem Widder die Haut ab, und schnitt ihm den Kopf ab, und hielt sich den Kopf vor, und that das Vließ um, und so zeigte er sich ihm. Deshalb machen die Aegypter das Bild des Zeus mit einem Widderkopf, von den Aegyptern aber haben es die Ammonier, die Abkömmlinge sind der Aegypter und der Aethiopier und deren Sprache ist zwischen beiden; und wie mir däucht, so haben die Ammonier auch ihren Namen sich davon beigelegt, denn Amun nennen die Aegypter den Zeus."

Sem-Herakles, der Sohn Amun's und der Asteria, aus der zweiten Reihe der Götter, unternahm einen Zug durch die libysche Wüste, bekämpfte dort den Antäus, ward aber vom Typhon erschlagen. Doch das Riechen an einer Wachtel erweckte ihn wieder zum Leben, und siegend zog er dann weiter; bei seinen Zügen durch die Wüste halfen ihm drei Söhne Abrahams von der Ghettura, und mit der Tochter eines derselben zeugte Sem-Herakles den Stammvater der libyschen Könige. Sem-Herakles ist wiederum gleichfalls der Gott der Sonne, und die zwölf Thaten, die man ihm, gleich

dem griechischen Hercules zuschreibt, sie symbolisiren den Lauf der Sonne durch die zwölf Zeichen des Thierkreises; darauf auch deutet es hin, daß er ein Sohn der Asteria (des Sternenhimmels) genannt wird. Herodot besuchte einen Tempel des Herakles und schilderte ihn also: „Ich fuhr auch zu Schiffe gen Tyros, der Phönicier Stadt, weil ich erfahren, daß allda ein heiliger Tempel des Herakles wäre. Und ich hab' ihn gesehen, und er war sehr reich ausgeziert mit vielen Weihgeschenken, und waren unter andern in demselben zwo Säulen, die eine von lauterem Golde, und die andere von Smaragden-Stein, der strahlete des Nachts gar herrlich. Und als ich zu sprechen kam mit den Priestern des Gottes, fragte ich, wie lange Zeit der Tempel schon stände, und sie sagten, gleich bei dem Baue von Tyros wäre der Tempel auch mit errichtet, und Tyros stände nun schon zweitausend und dreihundert Jahr." — Sem-Herakles erscheint in Menschengestalt mit einem Löwenkopfe, oder auch zwergenhaft, gleich den Cabiren.

Perseus wird gleichfalls von Herodot als ein den Aegyptern heiliger Gott genannt, und als der Vorgänger des Herakles. „In der Thebäischen Mark, nicht weit von Neapolis, liegt eine große Stadt, Chemnis. In derselbigen Stadt ist ein viereckiger Tempel des Perseus, des Sohnes der Danae, und rings um den Tempel her stehen Palmbäume und seine Vorhalle ist von Stein und sehr groß, und oben auf derselben stehen zwei große Menschenbilder von Stein. In demselbigen Umkreis stehet das Gotteshaus und ein Bild des Perseus darinnen. Und die von Chemnis sagen, Perseus erschiene oft in ihrem Lande und oft inwendig in dem Tempel und es würde von seinen Schuhen einer gefunden, zwo Ellen groß. Und wenn dieser erschiene, so wäre Ueberfluß in ganz

Aegyptenland. So ſagen ſie. Und ſie thun dem Perſeus zu Ehren ganz auf Helleniſche Art alſo: Sie halten ihm Kampfſpiele in allen Arten der Spiele und zu Kampfpreiſen ſetzen ſie Vieh und Mäntel und Häute. Und als ich fragte, warum Perſeus zu erſcheinen pflegte ihnen allein, und warum ſie ſich von den übrigen Aegyptern auszeichneten dadurch, daß ſie Kampfſpiele hielten, da ſagten ſie, Perſeus wäre aus ihrer Stadt. Denn Danaos und Lynkeus wären von Chemmis geweſen und nach Hellas gefahren und von dieſen zähleten ſie die Geſchlechter her bis auf Perſeus. Und er wäre nach Aegypten gekommen aus dem Grunde, wie auch die Hellenen ſagen, nämlich das Haupt der Gorgo aus Libyen zu holen, und da wär' er auch zu ihnen gekommen, ſagten ſie, und hätte alle ſeine Verwandten erkannt und er hätte es ſchon gewußt, wie er nach Aegypten gekommen, und hätte den Namen von Chemmis von ſeiner Mutter erfahren, und die Kampfſpiele hielten ſie auf ſeinen eigenen Befehl."

Typhon, dieſer böſe Geiſt der Aegypter, der Feind des größten der guten Geiſter, des Oſiris, war das Symbol der böſen und dem Menſchen ſchädlichen Naturkräfte, und hatte daher, je nach den verſchiedenen ſchädlichen Erſcheinungen der Elemente, verſchiedene Namen. Typhon nannte man ihn als den Bringer der verheerenden Gluthwinde, Babys oder Bebon als den Dämon, der in unterirdiſchen Höhlen ſtürmte und die Erde erzittern machte, als Seth erſchien er unter der Geſtalt eines Vielsfüßlens, wie er denn überhaupt in der Geſtalt böſer und ſchädlicher Thiere dargeſtellt wird, z. B. als Nilpferd, als Schwein, als Crocodill, oder als ekles Zerrbild, die Iſis verfolgend. In den Hypogäen von Thebä ſieht man mehrmals Bilder des Typhon und ſeiner Gattin Nephthys

mit langgezogenen Brüsten, mit dem Leibe eines Schweines, mit Löwentatzen, mit einem Kopfe des Hippopotamus und Menschenarmen *).

Antäus wird von den meisten Alterthumsforschern für identisch mit Typhon gehalten, wie er denn auch in einigen ägyptischen Volkssagen als Eins mit Typhon auftritt. Er war, gleich diesem, die böse und zerstörende Kraft der Natur, und deshalb des Sonnengottes Herakles Feind, von dem er in der libyschen Wüste besiegt wird. Schelling (in seiner Schrift über die Gottheiten von Samothrake) nennt den Herakles den weißen, Antäus den schwarzen Magus. Antäus ist Poseidons und der Rhea Sohn, die Pygmäen sind seine Brüder, und als Sem-Herakles den Antäus erlegte, zogen diese seine Brüder aus, seinen Tod zu rächen. —

Hermes. Der Hauptgötter einer, und die heilige Dreiheit Eines Gottes in sich schließend, ist dieser Gott das höchste, geistige Element der ägyptischen Religion, der Herr der sich in Wort und Schrift ausprägenden Gedanken. Das Reich des schaffenden, sich äußerlich bethätigenden und innerlich wirkenden Geistes ist das seine, und deshalb diese drei Ausstrahlungen seines eigensten innersten Wesens. Denn Hermes ist zugleich Thot, der Wissenschaften Gott, und Anubis, der Gestirne Führer. Die Wissenschaft im Himmel und auf Erden ist also die seine, und zwar ist es vorzugsweise das bethätigte Wissen, wie es in Wort und Schrift sich darlegt, welches von seinem Geiste durchhaucht wird.

Hermes, der Vater der Weisheit, der Freund des Osiris, war des irdischen Wissens Gott, der Geber der Buchstaben-

*) Description de l'Egypte II. 336.

schrift, der, gleich dem Osiris, zu den Menschen herabgestiegene Gott, dessen Grab eine der großen memphitischen Pyramiden ist. Den Hermes selbst sieht man oft als eine mit Hieroglyphen beschriebene Säule dargestellt.

Thot ist der Gott der geheimen Wissenschaft, der Gott der Priester, als der mit höherer Wissenschaft Begabten, deshalb auch vorzugsweise der Geber der Hieroglyphenschrift, deren Verständniß ein alleiniges Eigenthum der Priester war. Als Thot war Hermes auch der Führer der Seelen in die Unterwelt, und auf den bildlichen Darstellungen des Todtengerichts sieht man oft neben dem thronenden Osiris Hermes-Thot, das Urtheil der Seelen aufschreibend, weshalb er auch oft mit einer Papyrusrolle in der Hand dargestellt wird; auch mit dem Schlüssel und Scepter in der Hand, als den Gott der verschlossenen Weisheit und der Könige sieht man ihn; kenntlich ist er überall an dem ihm eigenen Ibiskopfe.

Anubis ist der Gott der himmlischen Weisheit, und thront als solcher am Himmel als glänzender Stern Sothis oder Sirius. Sein Erscheinen am Himmel war den Aegyptern ein freudiges Zeichen, denn alsdann stand bald die Fluth des Nils zu erwarten, und deshalb ward dem Anubis-Sirius, dem Bringer des Segens und der Zukunft freudig entgegengejauchzt vom ganzen ägyptischen Volke, und er zu einem Gotte erhoben. Anubis, der Hundsstern, erscheint daher immer mit einem Hundskopfe. Winkelmann berichtet von einer Statue in der Villa Albani: „diese Statue mit einem Kopfe, welcher etwas von einem Löwen, einer Katze und vom Hunde hat, ist ein Anubis, in dessen Gestalt zugleich der Löwe, der ebenfalls verehret wurde, vermischt war.“ Auch findet man ihn neben Osiris auf den Darstellungen der Todtengerichte,

mit der Urne und der Schreibtafel; ferner ist er der Führer in das Schattenreich, weshalb er auch auf einem Kahne stehend abgebildet ward; als solcher hat er auch des Osiris Leiche einbalsamirt, und man sieht ihn, wie er die heilige, auf einer Löwenhaut liegende Leiche auf einem Kahne in die Unterwelt geleitet. Nach der Lehre der Priester aber bedarf die Seele eines Zeitraums von 3000 Jahren, ehe denn sie ihre Wanderung an der Seite des Hermes-Anubis vollendet, und die Stadien ihrer Läuterung durchlaufen hat. „Auch sind die Aegypter die ersten, die den Satz behauptet, daß des Menschen Seele unsterblich ist, und wenn der Leib vergeht, so fährt sie in ein anderes Thier, das immer gerade zu derselben Zeit entstände, und wenn sie herum ist durch alle Thiere des Landes und des Meeres, und durch alle Vögel, so fühse sie wiederum in einen Menschenleib, der gerade geboren würde, und sie käme herum in 3000 Jahren." (Herodot II. 23.) Eine sinnbildliche Darstellung dieser dreitausendjährigen Seelenwanderung aber war das Labyrinth mit seinen 1500 Zimmern über, und 1500 Zimmern unter der Erde, das symbolisch in der Verschlingung seiner Irrgänge diese Wanderung der Seele darstellen sollte.

Isis (Demeter, Ceres), die Landgöttin Aegyptens, die heilige Mutter Erde, und zugleich die Göttin des Mondes, als welche sie mit Hörnern auf dem Haupte dargestellt wird, und weshalb ihr der Stier das geheiligte Thier ist. „Kühe sind der Isis heilig. Denn das Bild der Isis ist zwar eines Weibes, hat aber Rindshörner, gleichwie die Hellenen die Io abbilden." (Herodot II. 41.) Oft erscheint auch Isis mit dem Hundssterne, dem Sothis-Sirius zwischen diesen Hörnern, und deshalb sagt sie auch von sich auf der Nysaischen Hieroglyphen-

tafel: „Ich bin die, die im Sterne des Hundes aufgehet.“ (Diodor. Sic. I. 27.) Auch heißt der Hauptstern im Kopfe des Anubis-Sirius die Isis, weshalb die Aegypter die Isis auch unter dem Namen Sothis verehrten. Man sieht sie daher auf einer Darstellung mit dem Nilmesser und mit einem Stabe die Wasserhöhe andeutend, da, wie schon gesagt, das Erscheinen des Sirius der Vorbote der Nilüberschwemmung war. Als Göttin der Nilüberschwemmung wird die Isis auch dargestellt mit Scepter und Schlüssel in den ausgebreiteten Armen, mit Geierflügeln an den Schultern. Berühmt ist die sogenannte „Isische Tafel“ in Turin. Winkelmann sagt darüber an einer Stelle seiner Kunstgeschichte: „Die Isis auf der Isischen Tafel hat große Flügel, welche aber über den Hüften stehen, und vorwärts ausgestreckt sind, um gleichsam die Figur zu beschatten, nach Art der Cherubinen. Eben so sieht man auf einer Münze der Insel Maltha zwei Figuren, wie Cherubim, und welches zu merken ist, mit Ochsenfüßen, wie jene gestaltet, welche gegen einander stehen und die Flügel von den Hüften herunter eine gegen die andere ausdehnen. — Ich kann nicht unberührt lassen, daß die Isische oder Pembische Tafel von Erz mit eingelegten Figuren von Silber von Warburton für eine Arbeit gehalten wird, welche zu Rom gemacht worden. Dieses Vorgeben aber scheinet keinen Grund zu haben, und ist nur zum Behuf seiner Meinung angenommen. Ich habe die Tafel selbst nicht untersuchen können, die Hieroglyphen aber auf derselben, die sich an keinen von den Römern nachgemachten Werken finden, geben einen Grund zur Behauptung des Alterthums derselben.“ An einer andern Stelle spricht Winkelmann von einer eigenthümlichen Art, wie der Mantel an den Statuen der Isis

übergeworfen ist. „Dieser Mantel (Gausapum) ist an zweien seiner Zipfel über beide Achseln gezogen und durch diese Zipfel ist der Reck mit dem Mantel unter den Brüsten gebunden; das übrige von diesen Zipfeln hängt unter dem gebundenen Knoten von der Brust herunter.“ — „Da ich nach dieser Bemerkung alle Figuren der Isis in Absicht der Bekleidung betrachtet, habe ich gemerket, daß sie alle, keine ausgenommen, den Mantel auf solche Weise tragen, und daß diese Tracht ein Kennzeichen dieser Göttin sei.“ — Oft sieht man auch die Isis mit einem Kuhkopfe dargestellt, wie z. B. in den Tempelresten zu Hermanthis. Auf den Bildern des Todtengerichtes erscheint sie thronend neben Osiris mit Schlüssel und Scepter. Oft auch wird sie dargestellt, ihren Sohn säugend, entweder den Horus, als rüstigen, vor ihr stehenden Knaben, oder den Harpokrates, als mageres, ihr im Schooße liegendes Kind.

Daß der Isis aber nicht bloß in der Unterwelt das strenge Amt einer Todtenrichterin zugeschrieben wird, davon zeugt eine Stelle im Herodot, wo sie, in der Unterwelt mit Würfelspiel sich ergötzend, angeführt wird. „Nach diesem, sagten sie, wäre der König (Rhampsinitos) hinab gestiegen, dahin, was bei den Hellenen der Hades heißet, und hätte daselbst Würfel gespielt mit der Isis (Demeter) und hätte bald gewonnen, bald verloren, und als er wieder gekommen, hätte er als Geschenk von ihr mitgebracht ein goldenes Handtuch. Und die Zeit von der Niederfahrt des Rhampsinitos an, bis daß er wieder gekommen, feierten die Aegypter ein Fest, sagten sie, und ich weiß, daß sie dasselbige noch bis auf meine Zeit gehalten.“ Der Isis größter Tempel war zu Busiris.

Bubastis, die Tochter der Isis, die Diana oder Artemisia der Aegypter, ward, wie schon oben gesagt, mit Horus auf Buto von der Leto auferzogen, und so finden wir sie auf vielen Darstellungen als Säugling neben der Leto. Bubastis, die Göttin der Jagd, erscheint aber auch auf einem Bilde, wo ein Weib niederkommt, als Geburtshelferin. Herodot schildert den Tempel der Bubastis als einen der schönsten in ganz Aegypten: „Da ist auch ein Heiligthum der Bubastis, das ist vor allen der Erwähnung werth. Denn andre Heiligthümer sind wohl größer und kostbarer, aber anmuthiger zu sehen ist wohl keines als das. Bubastis aber ist in Hellenischer Sprache Artemis. Und ihr Heiligthum ist also beschaffen. Ohne den Eingang ist alles Andere eine Insel. Denn aus dem Nilos gehen Graben dahin, die laufen aber nicht ineinander, sondern bis an den Eingang gehet ein jeglicher für sich und nun läuft der eine hier, und der andere dort herum, und ein jeglicher ist hundert Fuß breit und ist von Bäumen beschattet. Die Vorhalle ist zehn Klafter hoch und ist gezieret mit Bildern von sechs Ellen, sehr merkwürdig. Und dieses Heiligthum, das da mitten in der Stadt liegt, kann man aller Orten übersehen, wenn man umher wandelt. Es gehet eine Mauer um dasselbe her, da sind Bilder eingehauen, und drinnen ist ein Hain von sehr hohen Bäumen, die stehen gepflanzet um einen sehr hohen Tempel, da das Bild drinnen ist. Und das Heiligthum ist auf jeder Seite ein Stadium lang und breit. Und nach dem Eingang führet ein Weg mit Steinen gepflastert, ungefähr drei Stadien lang und ist auf beiden Seiten mit himmelhohen Bäumen bepflanzet." (II. 138.)

Neith (Minerva oder Athenäa) wird oft in der Gestalt eines Löwen, oft in menschlicher Gestalt mit einem Löwenkopfe

dargestellt und erscheint häufig auf den Bildern neben Amun. Ihr Haupttempel war zu Sais. „Zu Sais feiern sie das Fest der Athenäa und sie versammeln sich zum Opfer in einer gewissen Nacht, und zündet ein Jeglicher viele Lampen an in freier Luft, rund um das Haus her. Diese Lampen sind Gefäße voll Salz und Oel und oben darauf schwimmet der Docht. Und die brennen die ganze Nacht und das Fest führet den Namen: das Fest der brennenden Lampen. Diejenigen Aegypter aber, so nicht kommen zu dieser Festversammlung, die nehmen wahr die Nacht des Opfers und zünden auch allzumal Lampen an, und so ist nicht bloß in Sais allein, sondern in ganz Aegyptenland erleuchtet. Weshalb aber dieser Nacht die Lampen, und diese Ehre zu Theil worden, darüber wird eine heilige Sage erzählet." (Herodot II. 62.)

Harpokrates erscheint, gleich dem Osiris, mit der Peitsche; zuweilen sieht man ihn auf einem Widder reitend, auf dessen Kopfe eine Kugel liegt. Winkelmann erzählt von mehreren ägyptischen Statuen, die sich durch eine einzige, an der rechten Seite des sonst ganz geschornen Kopfes herabhängende Locke auszeichnen und sagt, daß diese Locke dem Harpokrates eigenthümlich ist, und daß die Aegypter, die auch in dem Harpokrates die Sonne verehrten, unter diesem Bilde des geschornen Hauptes mit der einen Locke die Sonne darstellten. Auf andern Darstellungen und Todtengerichten erscheint Harpokrates auf dem Kelche einer Lotosblume sitzend. —

Horus (Apollo) erscheint gleichfalls oft auf Lotosblumen sitzend, oder mit der Peitsche in der Hand; auch sieht man ihn als Säugling neben der Isis, oder auf einem Crocodil reitend. Vorzüglicher Fleiß ist auf seinen Haarputz verwendet, der oft mit Federn verziert ist. Nicht selten sieht man ihn

Horus.

Harpocrates.

mit dem Scorpion und Löwen zur Seite, und auf einer altägyptischen Gemme erscheint er auf einem Kahne sich schaukelnd, in welchem sich außer ihm der Affe Cynocephalus befindet (diese Affenart ward in den Tempeln ernährt, und an ihr beobachteten die Priester die Stellung des Mondes, der auf dieses Thier einen wunderbaren Einfluß übte). Horus, als der Beförderer des Wachsthums und Beherrscher des Nils erscheint oft auch thronend neben Helios, die Anbetung der Gruenden empfangend, dann auch sieht man ihn als Mumie eingewickelt, kenntlich an dem Falkenkopfe.

Ares (Mars), der Gott des Krieges, hatte zu Papremis seinen Tempel, und von den ihm dargebrachten Feierlichkeiten erzählt uns Herodot. „Zu Papremis begehen sie Opfer und Feierlichkeiten, gleich wie an andern Orten. Wenn aber die Sonne untergehen will, so sind etliche wenige Priester um das Bild her geschäftig, die meisten aber stehen an des Tempels Eingang mit hölzernen Keulen, andere aber, die da ihr Gelübde vollbringen, mehr denn tausend Männer, auch alle mit Knitteln, stehn auf der andern Seite auf einem Haufen. Am Vorabend des Festes nun bringen sie das Bild, das in einem kleinen hölzernen, vergoldeten Gotteshause steht, in ein anderes heiliges Haus. Und die Wenigen, so um das Bild zurück geblieben, ziehen einen vierrädrigen Wagen, darauf stehet das Gotteshaus und das Bild darinnen; die aber in dem Vorhof stehen, wollen sie nicht hinein lassen, aber die Gelübdebringer stehen dem Gotte bei, und schlagen auf sie los und wehren sich. Da entsteht dann ein hitziges Knittelgefecht, und zerschlagen sich die Köpfe, und Viele sterben auch, wie ich glaube, an den Wunden: doch das wollen die Aegypter nicht Wort haben. — Dieses Fest, sagen die Leute der Gegend,

ist also bei ihnen entstanden: Es wohnete in diesem Tempel Ares Mutter, und Ares war in der Fremde erzogen, und als er groß geworden, kam er und wollte seiner Mutter beiwohnen. Und die Diener der Mutter, weil sie ihn zuvor niemals gesehen, wollten ihn nicht herein lassen, sondern hielten ihn ab. Da holete er sich Leute aus einer andern Stadt und richtete die Diener übel zu und ging hinein zu seiner Mutter. Davon, sagten sie, hätten sie dem Ares zu Ehren dieses Gefecht bei seinem Feste eingeführet." (Herodot II. 63.)

Phamenophis-Memnon, der Gott der Morgenröthe und des Klanges, vielfach gefeiert in Mythen und Sagen. Er ist der Morgengöttin Sohn, und stehet da als das Symbol der Göttlichkeit des Klanges; er verherrlicht den Ton in der Schwingung, den er an die Bedeutung des Lichtes knüpft. Bei Medina-Tabu stehet die Bildsäule dieses Gottes, und wenn der erste Strahl der Frühsonne dieses Bild trifft, wenn die anbetenden Gesänge der Priester es umtönen, antwortet Memnon selbst mit dem Siebenlaut, und er, der Lichtgeist, in welchem der Sonnenaufgang verehrt wird, wird zum Gott und Vater der Musen, in welchem die Natur zuerst den Ton, der hier gewissermaßen als das klingende Selbstbewußtsein der Natur heraustritt, gewinnt. Memnon war der Sohn des ersten Gottes, des Amuns, eine Ausstrahlung des Urgottes, und von diesem abgesandt, um durch seines Erscheinens Herrlichkeit die Welt zu versöhnen und zu beglücken. Aber das Irdischgewordene muß auch als Irdisches unterliegen, Memnon, der mit dem Lichte Kommende, ist auch wieder der mit dem Lichte Verschwindende, er, der Gott, muß hinabsteigen in das Grab, und Amun sendet schwarze Vögel, die über der heiligen Grabesstätte flattern, und mit Trauergesängen um

den Gestorbenen klagen. Von diesem Tode aber des Memnon haben die Aegypter ihr erstes Volkslied bekommen, von dem Herodot uns erzählt: „Unter andern merkwürdigen Stücken haben sie ein Lied, so auch in dem Phönicierlande gesungen wird und in Kypros und anderswo, und heißet bei jeglichem Volke anders. Und ist gerade ebenso wie der Hellenen Linosgesang, also, daß ich mich verwundere, über viele andere Dinge in Aegyptenland, vernehmlich aber darüber, woher sie den Linos haben. Sie haben ihn aber offenbar von jeher gesungen; und der Linos heißt auf ägyptisch Maneros. Und die Aegypter sagten: er wäre des ersten Königes von Aegypten Sohn gewesen und wäre frühzeitig gestorben, und da hätten ihn die Aegypter durch diesen Klagesang geehret, und dieses wäre ihr erstes und einziges Lied gewesen." (Herodot II. 79.)

## 7. Thier- und Symbol-Dienst.

Die Seele, wenn sie den Körper verlassen, hat erst eine Wanderungs- und Prüfungszeit zu bestehen, ehe denn sie zurückkehren, und wieder im Menschen wohnen darf. Diese Wanderung dauert dreitausend Jahre, und vielerlei Körper durchhaucht und belebt diese wandernde Seele, bevor sie heimkehrt in einen menschlichen Leib. Sie fährt in Thiere und Pflanzen, und durch diese innewohnende, sich läuternde und reinigende Seele heiligt sie Thiere und Pflanzen, in denen sie ihren Wohnsitz aufgeschlagen hat, oder mindestens doch ihn aufschlagen kann. Das ist die Lehre der ägyptischen Priester, und deshalb war ihnen das Thier, wie die Pflanze heilig. Aber nicht diese Lehre von der Seelenwanderung allein war es, welche die Aegypter zum Thierdienst trieb, sondern die

pantheistische Weltanschauung überhaupt, welche macht, daß sie das Eine Göttliche in allen Dingen erkennen, in allen Dingen wiederfinden, und überall in allem Sichtbaren, zur Erscheinung Gewordenen preisen und anbeten wollen. So wird ihnen das Thier, die wunderbar aufblühende, und sich entfaltende, geheimnißvolle Düfte ausströmende Blume, so wird ihnen das Leblose selbst zu einem Gotte, oder wenn nicht dies, doch zum Symbol der Götterherrlichkeit, zu der Versinnbildlichung des Gottes. Denn in dem Symbol gerade waltet die Herrschaft des Naturstoffes vor, und das natürliche Material als solches sucht die geistige und göttliche Bedeutung an sich zu reißen. Es ist der noch nicht frei gewordene Geist, der auf seiner ringenden Lebensstufe das wahre Bild, welches die Freiheit und die Schönheit selbst ist, nicht zu erreichen vermag.

Wichtig und heilig also war den Aegyptern das Thier, und es gab für jegliche Art und jegliches Geschlecht der Thiere eine eigene geheiligte Grabesstadt, zu der aus allen Orten Aegyptens das gestorbene Thier zum heiligen Begräbniß hingebracht werden mußte. Die genauesten Nachrichten über diesen Thierdienst Aegyptens gibt uns Herodot.

„Der Brauch mit den Thieren ist nun aber also: Ein jegliches Thier hat seine Wärter, beides, Männer und Weiber von ägyptischen Leuten, und diese Würde erbt von Vater auf Sohn. Und die Leute in den Städten bringen ihnen ihre Gaben dar auf folgende Art: Sie beten zu dem Gott, dem das Thier geheiligt ist, und dabei scheeren sie ihren Kindern den ganzen Kopf kahl, oder nur die Hälfte oder auch nur den dritten Theil des Kopfes und wägen die Haare gegen Silber ab, und was sie wiegen, das geben sie an die Wärterin des Thieres. Die kaufet Fische dafür und zerstücket sie,

und reicht sie den Thieren zum Futter. Also werden dieselben ernähret. Wenn aber Jemand dieser Thiere eines tödtet aus Vorsatz, so steht die Todesstrafe darauf, geschieht es nicht aus Vorsatz, so zahlet er die Strafe, die ihm die Priester auferlegen. Wer aber einen Ibis oder einen Habicht tödtet, aus Vorsatz oder nicht, der muß ohne Gnade sterben." (Herodot II. 65.)

Heilig vor allen andern Thieren war den Aegyptern der Stier und die Kuh, Ersterer das lebendige Bild des Osiris und Nil, Letztere der Isis geheiligt. Die Stiere wurden der Isis geopfert, aber wenn unter ihnen Einer gefunden wird, schwarz, mit den heiligen Zeichen, nämlich dem halbmondförmigen Fleck auf der rechten Seite, dem dreieckigen, weißen Fleck auf der Stirn, und dem käferartigen Knoten unter der Zunge, wenn nun, wie gesagt, ein solcher Stier gefunden ward, dann war Freude in ganz Aegyptenland und mit Jubelgeschrei ward der göttliche Stier Apis in seinen Tempel nach Memphis oder Phtah gebracht, wo Priester und Volk ihn göttlich verehrten, und bei seinem Tode um ihn trauerten, als um den gestorbenen Gott. Aber nicht der Apis allein ward gefunden unter den Stieren, sondern noch zwei andere Stiere wurden an eigenen Zeichen als Götter erkannt; der ganz schwarze und borstige Stier ward zum Gotte Mnevis und hatte seinen Tempel in Heliopolis. Der struppige, schwarze, widerhaarige Stier mit dem eigenthümlichen Haarwuchs am Schwanz war der Gott Onuphis oder Bakis. —

Und um deswillen, weil unter den Stieren Götter sich fanden, waren ihnen die Kühe doppelt geheiligt, als der Götter Mütter; stieg ja auch die Isis selbst hernieder in Gestalt einer Kuh, und war doch die Mutter des Apis durch einen vom Himmel herniederzuckenden Blitzstrahl befruchtet

werden. Auch zur heiligen Grabesstätte ward der Leib einer Kuh, wie Herodot uns erzählt.

„Und obwohl Mykinos so mild war gegen das Volk und sich dieses so angelegen sein ließ, traf ihn zum ersten das Unglück, daß ihm seine Tochter starb, das einzige Kind in seinem Hause. Und er grämete sich über die Maßen um diesen Unfall, und wollte seine Tochter begraben auf eine ausgezeichnete Weise, und machte sich eine hölzerne Kuh, inwendig hohl, und ersann übergoldete er dieselbe, und begrub darin seine gestorbene Tochter. Und diese Kuh ward nicht unter die Erde gebracht, sondern war noch zu sehen zu meiner Zeit. Sie ist nämlich zu Sais und steht in der königlichen Burg, in einem schön gezierten Gemach. Und sie verbrennen bei ihr allerhand Räucherwerk alle Tage, alle Nacht aber brennet die ganze Nacht hindurch eine Lampe bei ihr. Etliche erzählen von dieser Kuh wie Mykinos seine eigene Tochter geliebt, und ihr nachher Gewalt angetan, darum hätte sich das Mägdlein vor Gram erhenkt, und er begrub sie in dieser Kuh. Dieselbige Kuh ist am ganzen Leibe mit einem Purpurmantel bedeckt, nur der Hals und der Kopf sehen hervor und sind sehr stark vergoldet, und zwischen den Hörnern ist der Sonnenkreis abgebildet von Gold. Und die Kuh stehet nicht aufrecht, sondern liegt auf den Knieen und ihre Größe ist wie einer großen, lebendigen Kuh. Und alljährlich wird sie herausgetragen aus dem Gemach, nämlich wann die Aegypter sich an die Brust schlagen um den Gott, den ich bei dieser Gelegenheit nicht nennen will, dann tragen sie auch die Kuh ans Tageslicht, denn man erzählet, sie hätte bei ihrem Tode ihren Vater gebeten, er möchte sie einmal im Jahre lassen die Sonne sehen." (Herodot II. 129.)

Andere heilige Thiere aber sind:

Die **Katze**, die einbalsamirt zu Bubastis begraben wurde. — Der **Hund**, der in Kynopolis (Hundestadt) seine heilige Grabesstadt hatte, so wie der Ichneumon zu Herakleopolis, der Löwe zu Leontopolis, der Adler in Theben, der Wolf zu Lykopolis, das Crocodill zu Arsinoe, die Krähe zu Kerkeo, das Nilpferd zu Papremites u. s. w. Vorzüglich aber geehrt und geheiligt war der **Ibis**, dieser heilige Vogel, der die geflügelten Schlangen, welche Aegypten verheeren wollten, an der Grenze des Landes schon tödtete. Aber auch die Schlangen selber waren geheiligt, und wurden im Thebaischen Tempel des Jupiter-Ammon begraben.

Und heilig, wie der Nil selber, waren den Aegyptern die Thiere, die ihn belebten, vor allem das **Crocodill**, dessen Natur und Art Herodot (II. 68.) ausführlich schildert, ferner die **Fischotter** und die Fische **Oxyrhynchos** und **Leptotes**.

Aber zu dem **Phönix** beteten die Aegypter in ganz Aegyptenland, während die andern Thiere nur in einzelnen Provinzen ihre Verehrung hatten. Der Phönix, dieser vielgebrauchte, symbolische Vogel, mit seinem geheimnißvollen Dasein wird uns zuerst vom Herodot ausführlicher geschildert. Ein Theil seines Gefieders ist golden, der andere roth und an Gestalt und Größe gleicht er dem Adler, doch hat ihn Herodot selbst nur in einem Bilde gesehen. Dieser Vogel kommt alle fünfhundert Jahr einmal nach Aegypten, aber er kommt nur dann, wenn sein Vater gestorben ist. Er kommt aber aus Asien herüber geflogen, um seinen todten Vater, den er in Myrrhen eingehüllt, in das Heiligthum des Helios zu tragen, und dort zu begraben. Dies ist das Symbol der

Wiedergeburt der neuen Zeit, und der in der Myrrhenkugel verschlossene Vater ist die alte Zeit, die in der Sonnengluth des Helios, durch welche sich Alles ewig erneuert, zu Grabe getragen wird. Mit dem alten Zeitenvogel stürzt sich der neue zusammen in die Flammen der ausbrennenden Zeit, und aus der eigenen Asche schwingt er sich in verjüngter Lebensgestalt empor, als die neue Zeit. (Th. Mundt Aesthetik pag. 165.)

Ein anderes symbolisches Thier war: die Sphinx oder der Sphinx, denn in beiderlei Gestalten kommt dieses räthselhafte Wesen vor, bald sehen wir es mit dem Oberleibe einer Jungfrau und dem Körper eines Löwen, bald mit Widderköpfen und Löwenkörpern. Die Sphinxe waren das Symbol der tiefsten und geheimsten Weisheit, und als solches lagen sie wachehaltend vor den Pforten der Göttertempel. Die größten derselben sieht man noch jetzt vor den Tempelruinen zu Karnak und eine ganze Reihe von widderköpfigen Sphinxen mit Löwenleibern findet sich in ihrer Nähe, ebenso eine andere von Jungfrauköpfigen mit Löwenleibern. Von diesen letztern meinen einige Gelehrte, z. B. Jomard, sie seien das Symbol der Epoche des Sommersolstitiums zwischen dem Zeichen des Löwen und der Jungfrau, wenn der Nil austritt, während die Widderreihen der Sphinxe die kleinere Jahresepoche bezeichneten, wenn die Sonne im Widderzeichen steht und sich die Natur wieder verjüngt.

Das geheiligtste Symbol aber war den Aegyptern der Käfer (Scarabaeus), als das Symbol der Mannheit und des männlichen Princips, das aus sich selber ohne eines Weibes Vermittelung hervorgegangen und entsprossen ist. Denn der Käfer soll aus sich selber entstehen aus einer Samenkugel, die acht und zwanzig Tage unter der Erde im Miste des

Ochsen verborgen lag. So also war zugleich der Käfer das Bild des alle acht und zwanzig Tage wechselnden Mondes und der Sonne, weil alle 6 Monate sein Leben sich ändern und wechseln soll. Diese Anbetung des Käfers gab Veranlassung zu den sogenannten Scarabäi, deren man noch jetzt viele aufbewahrt hat, es sind die ägyptischen Gemmen, die auf der erhabenen runden Seite einen Käfer darstellen, während auf der flachen abgeplatteten Seite das Bild einer Gottheit eingeschnitten ist. Solche Scarabäi trugen die Aegypter als Amulete am Halse.

Aber nicht bloß das Thierreich, sondern auch das Pflanzenreich hatte seine heiligen Symbole. Der Lotos, diese geheiligte Wunderblume der Hindu's, war auch den Aegyptern ein Gegenstand der Verehrung. Er war ihnen ein Bild des Nils, aus dem er entsprossen, ein Bild der Unsterblichkeit, weil mit immer neuem Leben er aus dem Wasser empor stieg, ein Bild der ewigen Natur, weil immer neu sich verjüngend er mit der Nilfluth immer neu zum Leben aufblühet. — Auch die Palme, aus deren Blättern der Priester Lagerstätte bereitet ward, ferner die Meerzwiebel, die man als Heilmittel anwandte gegen die Wasserscheu, dann die Persea waren den Aegyptern heilige Pflanzen.

Noch sind als symbolische Attribute zu nennen: das Sistrum, eine Art Instrument, Castagnetten, die zu den heiligen Isistänzen gebraucht wurden, zugleich aber als Nilmesser dienten. Ferner das gehenkelte Kreuz, oder das sogenannte ägyptische Tau, das die vielfachsten Deutungen erfahren, und von Vielen wohl mit Recht für einen Schlüssel gehalten wird, der als Symbol der Herrschaft und Macht den Göttern beigegeben ist.

## II.

# Indien.

Fernher aus der Nacht der Zeiten ſtrahlt uns mit wunderbarem Lichtesglanze der Geiſt und die Weisheit des untergegangenen Volkes der Indier entgegen. Staunenswerth und voll tiefergreifender Wahrheit zeigt ſich uns dieſe Weisheit, wenn auch gemeinhin in ſo geheimnißvolle myſtiſche Schleier eingehüllt, daß man erſt nach langem, forſchenden Suchen zur Erkenntniß ihrer ſelbſt und ihrer urgöttlichen Schönheit gelangen kann. Denn die Lehre von den göttlichen Dingen erſcheint hier eingekleidet in das myſtiſche Gewand der Allegorie, und dieſe iſt nicht die abſolute Durchdringung von Weſen und Form, aus welcher allein die Schönheit wird, ſondern in ihr bedeutet die Form nur das Weſen; das Bedeutſame, für das alle möglichen Zeichen und Sinnbilder ganz äußerlich hervorgeſucht werden können, macht den eigentlichen Charakter der Allegorie aus. Und das Bedeutſame richtig zu deuten und aus der phantaſtiſchen, oft mißgeſtalteten Schale den tiefinnerlichſten Kern wahrer poetiſcher Form heraus zu finden, das gerade iſt die Aufgabe, die uns bei Betrachtung der indiſchen Götter, inſofern uns dieſe in Darſtellungen verkörpert erſcheinen, als Aufgabe geſtellt iſt. Der zur Darſtellung gewordene Gott iſt es aber nicht,

der uns den Mythus der Indier so anziehend und tiefbedeutend macht, vielmehr ist diese Darstellung meist geschmacklos und unschön, wie denn auch die Indier die Versinnbildlichung der Götter für ein nicht zu erreichendes Ziel erklärten, — es ist also nicht der verkörperte, zum Bilde gewordene Gott, der bei den Indiern unsere Aufmerksamkeit fesselt, sondern der Gott des Gedankens und der Phantasie, wie ihn der Indier sich träumte in der Extase seiner Entzückungen, wie er ihn suchte und fand rings um in der köstlichen, süß berauschenden Natur, die ihn umgab.

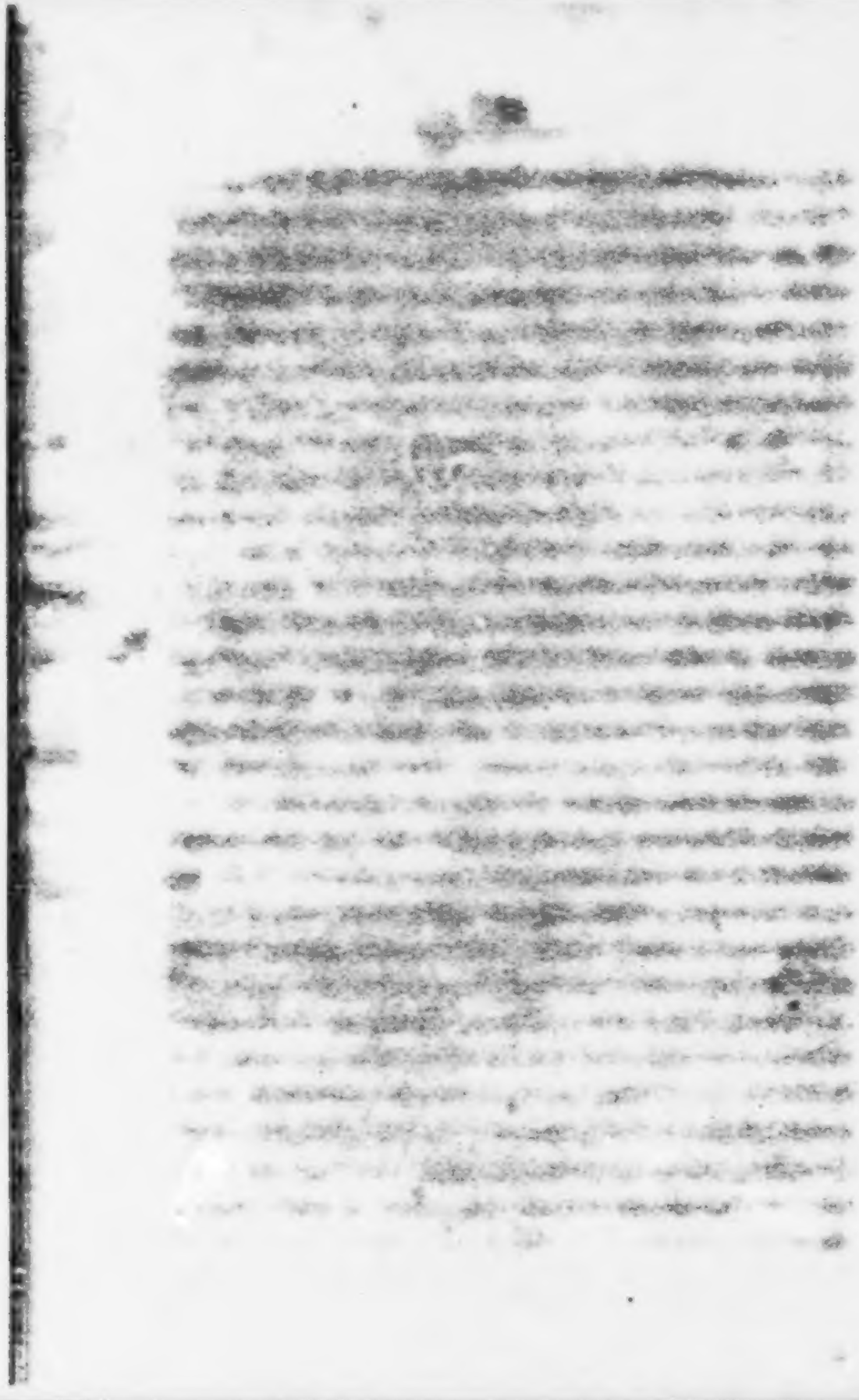
In den gesegneten Thälern zwischen dem Ganges und der Jamuna, rings umgeben von den Offenbarungen einer eben so großen als anmuthigen Natur, war es, daß das Volk der Hindu's seine Religion empfing, daß in dem Flöten der Nachtigall, dem Duft gewürziger Blumen, dem Säuseln der Palme im Haine Vrindarans, dem Blüthenglanze der Lotos, dem Murmeln der blauen Wellen der Ganga und Jamuna, und der steilen Schönheit von Malava's Hügeln, daß in diesem All der schönsten Natur eines Gottes Stimme zu ihnen sprach, und eines Gottes Herrlichkeit sich ihnen verkündete. Deshalb ist es auch hier der Pantheismus vorzugsweise, der den Mythus der Hindu's durchdringt; aber der Gott der Natur ist schon abgelöst von seiner Schöpfung, er ist schon als seiner Schöpfung Herr gedacht, und aus seines Willens Herrlichkeit hat er aus sich die Erde und den Himmel geschaffen. Brahm, das ist der große Weltenschöpfer, aus dem hervorgeht und ist Alles was ist; und daß dann wiederum dieses, welches ist, das Sein eines Gottes bedeutet, das erscheint tiefbegründet in der naiven und kindlichen Anschauung dieses poesiereichen, unschuldigen und glücklichen Volkes.

Sonne und Mond, Himmel und Erde, hervorgegangen aus dem Willen des großen Geistes, sie alle werden aber dann selber zu Göttern, zu höhern, die Menschen segnenden oder ihnen fluchenden Geistern, die man durch Opfer und Gebete sich gewinnen, oder in ihrem Zorn beschwichtigen muß. —

Die Religion der Indier zerfällt in vier Hauptsekten und Zeitmomente. Die Religion des Brahma, des Schiwa, des Wischnu und des Buddha. Ihnen allen liegt aber die Religion des Brahma zum Grunde, sie war die älteste und lebt noch jetzt fort in allen Sekten der Hindu's. Unter ihrem milden und sanften Scepter hatten die Indier ihr Zeitalter des Glückes, es war die Religion der Beschaulichkeit und der frommen Sitte, die Religion der Liebe, die ihnen Brahm offenbarte in den heiligen Büchern, den sogenannten Veda's, die schon 4000 Jahre vor Christus entstanden sind. Diese Veda's sind es, die allen andern heiligen Büchern der Indier zum Grunde liegen, und von denen die „Verordnungen des Menu," wie auch die spätern „Purana's" gewissermaßen nur Ausstrahlungen sind, Ausflüsse dieser höchsten heiligsten Weisheit, die in den Veda's niedergelegt ist, und die noch jetzt nach so viel tausend Jahren unsere staunende Bewunderung erregen muß. Ihr erstes Entstehen ist ungewiß. Die Indier erzählen, daß Brahma sich selbst in ihnen offenbarte, daß sie dann weiter lebten im Munde der Priester, und erst später von Vyasa niedergeschrieben und geordnet wurden. Alles, was auf unsere Zeit gekommen ist von der untergegangenen Religion der Brahmanen, wissen wir aus dieser Quelle und den Gesetzen Menu's allein, und aus ihr müssen wir auch schöpfen, wenn wir jetzt zur nähern Betrachtung dieser Götterwelt übergehen.

Brahma

Schiwa



## I. Religion des Brahma*).

Ueber allen Göttern steht das Urwesen aller Göttlichkeit, die erste und höchste Potenz des Geistes, der aus sich heraus in den mannigfachsten Ausstrahlungen sich selber offenbart hat. Dieses Eine Urwesen nennen die Hindu den Brahm, und die Veda's geben uns eine ausführliche und tiefgedachte Schilderung seines Wesens. Wir führen daraus hier einige Stellen an. Zuerst einige Stellen, bezüglich auf den Brahm selbst.

„Parabrahma, der Brahma ohne Ende, ist das ewige, allein wahrhaftig bestehende, in Seligkeit und Freude sich offenbarende Wesen. Die Welt ist nur sein Name, sein Bild. Wahrhaftig bestehend ist nur dieses erste, Alles in sich begreifende Sein. Alle Erscheinungen haben ihren Grund in Brahm; er aber ist weder den Bedingungen der Zeit noch des Raumes unterworfen; er ist unvergänglich, die Seele der Welt, die Seele jedes einzelnen Wesens."

---

„Diese ganze Welt ist Brahm, wurde aus Brahm, besteht in Brahm, und wird zuletzt wieder von Brahm verschlungen werden."

---

„Das Wesen dieses Brahm ist wesentliches Licht; sein Auge die Sonne; sein Leib die Welt; sein flüssiges Mark das Meer; seine Bewegung der Wind; seine Wohnung und Ruhestätte das Innere eines jeden Wesens."

---

*) Die in diesem ganzen Abschnitte angeführten Stellen sind theils aus dem noch immer schätzenswerthen Werke: Brahma oder die Religion der Indier als Brahmaismus, von Friedrich Majer, theils aus der Schrift über die Conjugation der Sanscritsprache von Bopp.

„Brahm iſt das allgemeinſte aller allgemeinen, das beſonderſte aller beſondern Weſen; außer ihm nichts Größeres, außer ihm nichts Kleineres: vor ihm war Keiner, nach ihm kommt Keiner.“

---

„Er iſt nicht groß, nicht klein, weder breit, noch lang, noch gefärbt: er hat nicht Schatten, nicht Dunkel, nicht Wind, nicht Geruch, noch Geſchmack, nicht Auge, nicht Ohr, weder Zunge, noch Herz, nicht Jugend, nicht Alter, nicht Zuſammenziehung, nicht Ausdehnung, nicht Anfang, nicht Ende, kein Innerliches, kein Aeußerliches; er iſt weder eſſend, noch nicht eſſend.“

---

„Brighu, der Sohn von Varuna, nahte ſeinem Vater, ſprechend: „Vater, lehre mich Brahma kennen.“ Varuna nannte Folgendes, nämlich: Nahrung (oder Leib), Wahrheit (oder Leben), Geſicht, Gehör, Geiſt (oder Gedanke) und Rede, und fuhr ſo fort: „das, woraus alle Weſen erzeugt ſind; das, wodurch ſie leben, wann ſie geboren; das, wonach ſie ſtreben; und das, worin ſie übergehen, das erforſche: denn das iſt Brahma.“

Er ſann in andachtsvoller Betrachtung und nachdem er tief nachgedacht, ſchien es ihm, daß die Nahrung Brahma ſei; denn alle Dinge werden durch Nahrung erzeugt; geboren leben ſie von Nahrung, nach Nahrung ſtreben ſie; ſie gehen über in Nahrung. Dies ſah er ein (doch unbefriedigt), und wiederum nahete er ſeinem Vater, ſprechend: „Ehrwürdiger, lehre mich Brahma kennen.“ Varuna erwiederte: „Suche die Erkenntniß Brahma's durch andächtige Betrachtung. Brahma iſt tiefe Betrachtung.“

Nachdem er tief nachgedacht, entdeckte er, daß der Athem Brahma wäre: denn alle diese Wesen sind wirklich hervorgebracht durch den Athem, geboren leben sie durch Athem; nach Athem streben sie, sie geben über in Athem (Hauch).

Das begriff er und wiederum nahte er seinem Vater, sprechend: „Ehrwürdiger, lehre mich Brahma kennen.“ Varuna sprach: „Suche ihn durch andächtige Betrachtung.“

Er sann in tiefer Betrachtung und entdeckte, daß der Verstand Brahma sei; denn alle Wesen sind ja durch Verstand hervorgebracht: sie leben durch den Verstand, sie streben nach Verstand, und sie geben über in den Verstand; das begriff er. Aber wiederum kam er zu seinem Vater, sprechend: „Ehrwürdiger Vater, lehre mich Brahma kennen!“ Varuna sprach: „Forsche durch andächtige Betrachtung; tiefe Betrachtung ist Brahma.“

Er dachte tief, und als er so gesonnen mit tiefer Betrachtung, erkannte er, daß Ananda (Glückseligkeit) Brahma sei; denn alle diese Wesen sind wirklich hervorgebracht durch Vergnügen, geboren leben sie durch Freude; sie streben nach Glückseligkeit; sie geben über in Glückseligkeit.

„So war die Wissenschaft, welche erreicht ward von Brighu, belehrt von Varuna, und gegründet auf den höchsten und ewigen Geist.“

Alle diese angeführten Stellen, sie beziehen sich auf die Vorstellung der Hindu von der großen Weltenseele, wie sie war vor der Erschaffung der Welt, als sie noch in sich selbst ruhete. Wir gehen jetzt über zu dem Moment, wo dieser höchste Gott sich aus sich selber entließ, und zum Schöpfer ward. — Zuerst erschuf der höchste Gott aus sich andere Götter, und es entstand die heilige Dreieinigkeit, die Trimurti

der Indier. In Brahm ruhte die Maja, „die Eigenschaft des Verlangens von Brahm, das ewige göttliche Wollen.“ Und diese Maja bewirkte nun in Brahm „durch Mischung mit dem Atma, dem großen Lichtwesen, die Trimurti oder in einem Ganzen vereinigten drei, Brahma, und Wischnu und Rudra.“ Zuerst wurde die Eigenschaft Tama oder Wille mit Zerstörung und in ihr Rudra mit drei Augen; sein Licht, gleich dem Crystall. Durch neue Bewegung des Brahma kam Satwa, die Eigenschaft der Erhaltung, in ihr Wischnu, feuerfarben, mit vier Armen.

Das also ist die dreieinige Kraft des Brahm, die Trimurti, die der Schöpfung vorhergehet, und in der zugleich die Hauptperioden des indischen Mythus angedeutet sind; zuerst entsteht Brahma, der Schöpfer, ihm folgt die Kraft der Zerstörung, Rudra, gleichbedeutend wohl mit Schiwa, Mahadajo, oder Mahadewa, und dann folgt Wischnu, der Erhalter.

Nachdem nun die Trimurti entstanden war, „fiel aus der Mitte aller drei Eigenschaften ein Tropfen, der war Haranguerbehah, oder das Princip der Eigenschaft der Hervorbringung. In ihm befinden sich Brahma und Rudra und Wischnu in den Eigenschaften, schaffen, erhalten und vernichten. Dieser Tropfen heißt auch das Erste, Herr der Welt, weil alles Sichtbare sein Körper ist, und Mahabhut, die große Erscheinung.“

„Diese große Erscheinung, der Herr der Welt, die erste Hervorbringung, brachte hervor die zweite, genannt Pradschapat oder das Verlangen nach Gestaltung der Welt, die Sammlung der größern und zusammengesetzten Urstoffe, dessen Gestalt ist das Jahr, dessen Gestalt ist das Weltall, in dem

Die Trimurti

Wischnu

ist der Weltkreis. In ihm ist vollendet Brahmanda, das große Weltei: denn wie das einzig selbstständige und unaussprechliche Wesen sich offenbaren wollte, da erschien dieses Ei. Dasselbe blieb ein Jahr lang so, wie es zuerst hervorgekommen war; darnach aber zerspaltete es sich in der Mitte. Die eine Hälfte war Gold, die andere Silber. Die Hälfte von Silber wurde die Erde, und die Hälfte von Gold wurde der Himmel. Aus dem, worin das Junge enthalten war, wurden Berge, aus dem feinen Häutchen, welches die Feuchtigkeit und das Junge umfloß, Wolken und Blitz, aus den Adern des Häutchens die Flüsse, aus der Feuchtigkeit das allumgebende Meer. Das Junge aber, welches hervorkam, war die Sonne. Wärme entströmte ihr, als sie erschien, und es entstanden Steine und Pflanzen, und Thiere, mit allen Wünschen, Begierden und Neigungen"*).

Aus dieser zweiten Incarnation des Brahma, dem Pradschapat, dem Schöpfer, geht nun also hervor die Schöpfung, und zugleich mit ihr und der Sonne wurde Kal, die Zeit, die aus der Sonne nun den Mond und die Sterne schuf. Aus der Sonne entstand die Lebenswärme, und aus dem Mond das Lebenswasser. Dann schuf Pradschapat den Aether, und nun, nachdem der Aether aus dem Wasser die Erde hervorgeholt und die Urelemente also vorhanden waren, mischte Pradschapat diese drei Elemente und aus dieser Mischung entstanden die Farben. „Vor der Mischung war roth die Farbe des feurigen, weiß die Farbe des wässrigen, schwarz die Farbe des erdhaften Urstoffes. Roth, weiß und schwarz

*) Vergl. Fr. Majer, Brahma oder die Religion der Indier S. 38.

sind auch die den drei Eigenschaften entsprechenden Farben. In den Erscheinungen aber, selbst in dem sichtbaren Feuer, zeigen sich alle drei Farben, und sie verrathen eben dadurch, daß sie aus jenen drei Urstoffen bestehen."

Und nachdem nun Prajschapat die sichtbare Welt geschaffen, und die Urelemente, schuf er die Geister, welche den Raum beleben, und ihn erfüllen sollten mit ihrem heiligen Odem.

„Als der, welcher die Welt schuf und geschaffen hatte, auch Wächter und mächtige Schutzgottheiten derselben hervorbringen wollte, zog er aus der Mitte der Gewässer ein leibumhülltes Wesen ohne Sinne. Nachdem er die Sitze der fünf Sinne durch Einschnitte und Oeffnungen bezeichnet hatte, kam aus dem Munde die Rede, und mit ihr als Wächter, das Feuer, aus den Nasenlöchern der Athem, und mit ihm sein Wächter, der Wind oder die Luft: aus den Augen das Gesicht, und mit ihrem Glanzblick die Sonne: aus den Ohren das Gehör und mit ihm der Akasch oder des Raumes Gebiet: aus der Haut das Gefühl und mit ihm Erde mit Blumen und Pflanzen; aus der Brust das Herz oder Gemüth und mit ihm der Mond, aus dem Nabel Verschlingen und mit ihm der Tod: aus dem Zeugungsorgane der fruchtbare Same und mit ihm das Wasser. Gefallen in die Fesseln der Welten, und dem Hunger und Durst unterworfen, baten sie um eine feste Wohnung, in welcher sie Nahrung genießen konnten. Er zeigte ihnen verschiedene Thiergestalten, aber die wollten ihnen nicht genügen. Da zeigte er ihnen die Menschengestalt, und sie riefen aus: „Wohl gemacht' ach! wundersam'" und darum heißt der Mensch allein: Wohlgestalt. Und er befahl ihnen, die ihnen zukommenden Stellen

einzunehmen. Hierauf ging Feuer, als Rede, in den Mund; Athem, als Wind oder Luft in die Nase; Sonne als Sehkraft in die Augen; Akash, oder Fenluft, als Gehör in die Ohren; Pflanzen und Bäume, als Haare, in die Haut; Mond, als Herz in die Brust; Tod, als Verschlingung in den Nabel; Wasser, als fruchtbarer Same in das Zeugungsorgan. — Hunger und Durst aber wurden unter alle vertheilt, und zur Theilnahme mit ihnen geschickt gemacht. Daher kommt es, daß, wenn irgend einem dieser als Gottheiten verehrten Wächter ein Opfer gebracht wird, es auch Hunger und Durst zugleich mit ihm genießen" (Majer S. 43.)

Mit den Göttern aber sahen waren die Plagen, war der Hunger und der Durst, war der Tod in die Welt getreten, und nun erst, nachdem die Schönheit und das Elend, nachdem die Lust und das Weh, nachdem auch die schützenden Gottheiten in das Leben getreten waren, nun erst schuf Brahma den Menschen und er belebte ihn mit seinem eigenen Geiste, und heißt als sol[illegible], lebenspendender Geist Pran (Athem, Hauch). Während der Lebensdauer des Menschen heißt der ihm innewohnende Geist Dshiwatma, und wenn mit der zerfallenden Gestalt die Seele wiederum den Körper verläßt, so ist es Atma, der frei gewordene Gott, der die sterbliche Hülle verläßt. Und nachdem die Welt nun belebt war mit Göttern und Menschen, gedachte Brahm oder Pradschapat an die Erschaffung auch anderer Geschöpfe, und zu diesem Zweck entließ er aus sich selber das weibliche Princip, und es „zerfiel sein eigenes Selbst in zwei, und wurde Mann und Weib. Es war aber die Frau gleichsam eine unvollkommene Hälfte von ihm selbst. Er vereinigte sich mit ihr und es wurde hervorgebracht die Gattung des Menschen. Die Frau

wollte sich verbergen vor dem, von welchem sie gekommen war, und nahm die Gestalt einer Kuh an, er aber wurd Stier, nahte ihr, und es entstand das Geschlecht dieser Thiere. Die Frau verwandelte sich abermals in eine Stute, er aber in einen Hengst und nahte ihr. Und sie verwandelte sich weiter und weiter in alle Arten von Geschöpfen bis zur Ameise und bis zum kleinsten Insekt: er aber verfolgte sie als Mann unermüdet in allen diesen Gestalten, und also erhielten alle Geschöpfe das Dasein."

Brahm also ist der erste und oberste Gott, in ihm ruhen und sind alle übrigen Götter, aber er selbst ist das unfaßbare, nicht zu begreifende Sein, und deshalb über alle Darstellung und alle Schilderung erhaben, und keine Worte vermögen ihn zu erreichen, keine Pinsel ihn darzustellen. Er ist der Herr über alle Geschöpfe, Götter und Menschen zugleich, in ihm ruht die heilige Trimurti des Brahm, Wischnu und Schiwa, und diese Trimurti ist ausgedrückt durch das heilige einsylbige Wort Om, welches das erste gesprochene Wort Brahma's und vor allem Andern aus ihm sichtbar ward, weshalb es auch „der erste Sohn des Schöpfers" genannt wird. „Alle im Veda verordneten heiligen Gebräuche werden vergehen, aber dieses Wort wird nicht vergehen. Mit dem gehörigen Wohlklang ausgesprochen ist es Himmel, Luft und Erde; Athem, Stimme, Nahrung; Sonne, Wind, Feuer. Es ist der Körper von Brahm, oder dem Wesen der Wesen. In diesem Worte sind geworden die drei Welten; denn der Himmel ist sein Haupt, die Atmosphäre sein Nabel, die Erde sein Fuß, die Sonne sein Auge. Es ist der Name von Brahm, und faßt, gleich dem Akasch, oder seinen Aether, in sich alle Eigenschaften und Urstoffe. Die Wieder-

holung dieſes heiligen Namens iſt zehnmal beſſer, als das Opfer, hundertmal, wenn niemand dabei zuhört, und tauſendmal beſſer, wenn es bloß in Gedanken geſchieht." Dieſem heiligen Wort **Om**, genannt das Pranu, folgen die drei geheimnißvollen Worte, genannt Vyahritis, welche wiederum gefolgt werden von den Gayatri, einem aus drei Verſen beſtehenden Spruch der Veda, der mit dem Worte tad anfängt. Die drei geheimnißvollen Worte, oder der Vyahritis ſind: Vhur, Vhuvah, Swer (Erde, Himmel, Paradies). Das Gedenken an die Vyahritis, die Gayatri und das Pranu ſind eine, dem Brahm geweihete Andacht, und ganze Prieſterſekten hatten ſich dieſem heiligen Dienſte geweiht.

„Diejenigen, welche das Pranu (Om), die Vyahritis und Gayatri vernachläſſigen und nicht zu gehöriger Zeit die übrigen vorgeſchriebenen Andachtsübungen verrichten, ſollen von den Tugendhaften verachtet, diejenigen aber, welche ſie in der Morgendämmerung ſtehend wiederholen, bis ſie die Sonne ſehen, und in der Abenddämmerung ſitzend herſagen, bis die Sterne erſcheinen, ſollen von jeder unbekannten, nächtlichen Sünde und von jedem während des Tages ohne Vorſatz erhaltenen Flecken gereinigt werden."

Dargeſtellt wird Brahma mit vier Häuptern, weil er der Herr iſt über alle Weltgegenden und hinſchaut nach allen Seiten und Enden. Auf einigen Bildwerken ſieht man ihn ſitzend auf einer Lotosblume, in ſeinen vier Händen eine Flamme, ein Palmblatt, einen Schreibgriffel und einen Ring haltend, zuweilen auch erſcheint er mit einem Buch in der Hand; auch ſieht man ihn ruhend auf einem Schwan mit lang herabwallenden Bärten, während neben ihm aus einer Muſchel Feuerflammen empor lodern, daneben ſteht ein Waſſer-

kma. Auch als Stier wird Brahma dargestellt, wenn er gedacht wird als Gott der Gerechtigkeit. — Die Bilder Brahma's erscheinen meistbin in rother Farbe; geheiligte Thiere sind dem Brahma die Gans und der Schwan.

Aber der Brahm, der aus sich selber das weibliche Princip entließ, die zweite, schwächere Hälfte seiner Selbst, daß sie erzeugend aus ihm die Geschlechter der Menschen und Thiere gebäre, Brahm bewahrte sich selbst als sein Weib, seine Sacti, neben sich und diese aus ihm hervorgegangene weibliche Hälfte heißt Saraswati. Sie ist Göttin aller Weisheit, Kenntniß und Gelehrsamkeit, und erscheint, gleich dem Brahm, mit vier Köpfen, vier Armen und Händen, in denen sie einen Lotosstengel, ein Wassergefäß, eine Lyra und eine Papyrusrolle hält; auch sieht man sie mit einem Haupte, auf dem eine Pyramidenkrone ruht, oder in der Gestalt eines Hirsches. — Nach den Purana's hatte Brahm außer der Saraswati noch eine zweite Gemahlin, die Savitri, in heiliger Umarmung mit ihr soll er die vier Bücher der Veda's erzeugt haben.

Wir haben schon oben gesehen, wie das höchste Wesen, nachdem es in tausendjährigem Beschauen nur sich selber gelebt, in sich den Trieb des Wollens und Erschaffens, den Pradschapat gebar, und dann als Virmah die Halbgötter und Genien, die Menschen und die Thiere und die Welt erschuf. Die Veda's nennen drei und dreißig Götter zweiten Ranges, die wiederum sich in einzelne Schaaren und Abtheilungen auflösen, in die acht Vasu's, elf Rudra's, zwölf Aditya's, und die beiden Aswina's. Wir wenden uns also jetzt der Betrachtung der übrigen aus Brahm hervorgegangenen Gottheiten zu.

## Die acht Vasu's.

Sie sind die vorzüglichsten und ersten der Götter, die Herrn und Gebieter über alles Geschaffene und Seiende, aber dennoch die Diener und Untergebenen der Trimurti Brahm, Schiwa und Wischnu. Ihre Namen sind: Indra, Jama, Soma, Agni, Pavana, Guvera, Varuna, Surya. Besonders werden sie genannt als die Götter der acht Weltgegenden, sitzend am Nordpol, und von dort aus herrschend über die Welt. Die erste dieser acht Gottheiten ist:

Indra, des Luftkreises Herr, thronend in den Wolken, Donner und Blitz, Sonne und Regen sendend und den vielfarbigen Bogen am Himmel ausbreitend als Gruß an die Welt. Auf Wolken fährt er einher, auf die Erde schauend mit tausend Augen, und sorgend für das Reifen der Früchte und Gedeihen der Blumen. Dargestellt wird er sitzend auf einem weißen Elephanten, ganz übersäet mit schauenden Augen, mit vier Armen und Händen, in denen er Lotosblumen hält; auch erscheint er zuweilen auf einer Lotosblume tanzend mit Bogen und Pfeil in den Händen.

Jama, der Gott der Nacht, Richter über die Todten, Herr der Unterwelt, und zugleich Herr über Leben und Tod, die Dauer des Menschenlebens bestimmend. Er ist vorzugsweise der Gott der Gerechtigkeit und Tugend und hat als solcher auch den Beinamen Dharma. Als Letzterer wird er dargestellt als ein ruhender Stier, als Ersterer erscheint er, auf einem Büffel reitend, einen Stock in der Hand. — Als Dharma hat er zehn Töchter des Altvaters Dakscha zu Gemahlinnen.

Soma, der Gott des Mondes und der Pflanzenwelt. Funfzehn Tage hat er sein Antlitz der Welt zugekehrt, funf-

zehn Tage aber, wo er der Welt unsichtbar ist, schaut er hin auf das Reich der Seelen. Er fährt daher auf einem von Antilopen gezogenen Wagen, ein Kaninchen in der rechten Hand haltend. Zwanzig Töchter des Altvaters Daksha sind seine Gemahlinnen.

Agni, der Gott des Feuers, erscheint in einer Feuerglorie auf einem Widder reitend mit vier Armen und Händen, in denen er Dolche hält.

Pavana, der Herr der Winde und der Gerüche, auch Vayu genannt, reitet auf einer schnellfüßigen Gemse, ein Schwert in der Hand.

Cuvera, der Gott der unterirdischen Welt, der Schätze, und Herr der diese bewachenden Geister, so wie der Berge und Klüfte. Er wird dargestellt, ein weißes mit Federn geschmücktes Roß reitend, auch kommt er vor unter dem Namen Pulastya.

Varuna, der Gott der Gewässer, erscheint wasserfahrend auf einem Crocodill, in der einen Hand hält er eine Geißel, denn er ist auch Gott der Strafe, und fesselt die Seelen der Meineidigen durch Jahrtausende auf dem Grunde der Gewässer.

Surya, der Gott der Sonne und Sterne, erscheint auf einem mit sieben Pferden bespannten Wagen, mit vier Armen und Händen, in denen er Blumen und ein Schwert hält. Arun, der Gott der Dämmerung, ist sein Wagenlenker.

## Die eilf Rudra's.

Sie sind die Geister, die dem Körper des Menschen Leben und Bewegung verleihen. Der erste unter ihnen ist Pran, die dem Körper innewohnende Seele, und unter ihm stehen die zehn Arten der Ausflüsse und Ergießungen des mensch-

lichen Körpers. Diese zehn Rudra's oder Halbgötter sind abgemessen nach den neun Oeffnungen jedes animalischen, belebten Körpers, und die zehnte Ergießung ist die Ausdünstung durch den Schweiß. Wir nennen unter den Rudra's besonders: Pran, der Seelenathem, Adyan, die natürliche Wärme, Bian, wohnend im Herzen, Saman, wohnend im Magen ꝛc.

## Die zwölf Aditya's.

Dies sind die Götter der zwölf Monate, die Herrn und Gebieter der Sonne jedes Monates, also Incarnationen des Sonnengottes Surya. Sie heißen: Vedani, Indra, Bhanu, Hara, Suarnareta, Tivakar, Mitra, Wischnu, Puscha, Gabasti, Rawi, Varuna. Doch kommen sie auch unter andern Namen vor, namentlich in dem berühmten epischen Gedichte Mahabharat.

## Die beiden Aswina's.

Sie sind göttliche Aerzte, und als solche die ersten Wohlthäter des Menschengeschlechtes, doch auch, da nach den Begriffen der Indier Krankheiten nur von der Beschaffenheit der Witterung abhangen, zugleich die Herren der Witterung und des Windes, weshalb, dieser Vorstellung gemäß, die beiden Zwillingsbrüder die Söhne sind eines Sonnenstrahls und einer Nymphe, die in eine schnellfüßige Stute verwandelt war, eine symbolische Andeutung der Ansicht, daß die Witterung durch den Wind und Sonnenschein erzeugt wird.

---

Außer diesen zwei und dreißig obersten Schutzgöttern werden in den Veda's und den übrigen alten Urkunden, noch

viele andere Götter und Halbgötter angeführt, die aber zum Theil nur dem Namen nach vorkommen, theils unbedeutender und untergeordneter Art sind, es sind die Götter der Planeten und Sterne, der Dämmerung, der Jahreszeiten u. s. w.

Diesen Göttern stehen zur Seite die Menu's, dann die Rischi's, die zehn Altväter und Erzeuger, und endlich die Pitri's.

Die Menu's, deren Zahl aus sieben besteht, sind die Urväter der Weisheit, und unbegrenzt ist ihre Macht. Sie heißen: Vaivaswata, der Sohn der Sonne, Menu Suayambhuva, der Verkündiger von Brahma's Gesetzen, Chacschuscha, Auttami, Tamasa, Raivata und Swarochischa.

Die Rischi's, oder zehn Altväter, sind wahrscheinlich zu Göttern erhobene Menschen, die Erzväter, welche den Indiern Gesetze und Religion brachten. Sie sind die Weltordner und die ersten Diener Brahma's.

Ihre Söhne sind:

Die Pitri's. Sie wohnen im Monde und sind die Stammväter der Menschen, deshalb sind sie auch die Schutzherrn der vier Kasten oder Hiadi der Indier, welche noch bis auf die heutige Zeit bestehen. Die Pitris Somapa also sind die Stammväter der Brahmanenkaste (der Priester und Lehrer), die Pitris Havischmats die Stammväter der Ketris (Krieger), die Ajyapa's sind die Stammväter Vaisya's (Handel- und Gewerbetreibende) und endlich die Sucalins die Stammväter der Sudra's (Dienenden).

Die Pitri's also sind die Söhne der Rischi's oder Altväter, nur Einer der Letztern, Dakscha, hatte keine Söhne, sondern nur Töchter, und zwar funfzig. Er befahl ihnen, ihm Söhne zu gebären und verheirathete sieben und zwanzig

derselben an den Gott des Mondes Soma, zehn an den Gott der Gerechtigkeit, Dharma, und die übrigen dreizehn an Kasyapa, den Sohn des Altvaters Marischti. Der Gott des Mondes aber zeugte mit zwölf dieser Himmelstöchter die zwölf Genien der Monate, welche nach ihnen und ihren gleichnamigen Müttern benannt wurden.

Außer diesen genannten Göttern ist die Luft und die Erde bevölkert von mannigfachen Halbgöttern und Geistern. Jede Familie hat ihren eigenen Gott, zu dem sie betet, und dem sie Opfer weiht. In allen Dingen wird eines Gottes oder Geistes Existenz verehrt, denn Brahm, der Alles, was da ist, geschaffen, wohnt all diesem Geschaffenen inne, und wie er überall ist, so ist er auch in Allem. Aber nicht bloß gute, sondern auch böse Geister bevölkern den Luftraum, die Dämonen Ulcamuchas, Cataputanas, Maitracschajyoticas und Chailasacas, die bösen Genien Asors mit ihrem Anführer Proudsen sind zu fürchten als die kämpfenden Feinde des Guten und der Tugend, auch die, zu ewiger Ruhelosigkeit verdammten Geister der Sünder, die Pisachas oder Pischaras quälen zur Nachtzeit gerne die Schlummernden und sind Diener des Nachtgottes Jama.

---

Die Religion des Brahma ist die Religion der Liebe und des Friedens; Gutes thun, die Tugend lieben, und in stiller Beschauung beten zu Brahm, dem Gott der Götter, das waren die Pflichten, die Brahm durch seine Priester, die Brahmanen, den Hindus gebot. Und diese Anbetung des Brahm, dieses sich ganz in die Betrachtung des höchsten Gottes Versenken, bedurfte dazu keiner Tempel und Altäre; überall, wo sich ein Mensch versenkte in den Gedanken an den höchsten Gott, war

dieſes Gottes Tempel und Haus, denn in ſich ſelber trug der Menſch des höchſten Gottes geweihete Stätte, und es bedurfte zu ſeiner Anbetung keiner äußerlichen Altäre, keiner ſichtbaren Gotteshäuſer. Deshalb findet man kaum aus dieſer älteſten Zeit Spuren von Tempeln, und aus neuerer Zeit gibt es nur zwei Tempel, von denen ſich nachweiſen läßt, daß ſie dem Brahma geweiht ſind. Auch hatte man zu der Zeit, wo die Religion des Brahma die herrſchende war, keine Bilder und Statuen dieſes höchſten und unſichtbaren Gottes, und nur eine ſpätere Zeit hat auch dem Brahma Bilder errichtet. Aber Opfer wurden ihm dargebracht, und der Opferdienſt überhaupt war den Brahmanen eine vorgeſchriebene heilige Pflicht. Beim Aufgang der Sonne mußten die Prieſter in ſtillem Gebete, Waſſer ſchöpfend und die heilige Reinigung vornehmend, ihre Seele aufſchwingen zu Brahm, und wenn die Sonne, dieſer ſichtbare Gruß des höchſten Gottes, aufgegangen war, ſangen ſie heilige Hymnen, wie ſolche uns aufbewahret ſind in den geheiligten Büchern der Veda's.

## Hymne an den großen Erhalter.

Enthülle, o Du Erhalter der Welt, das gegenwärtig durch ein Gefäß von Goldlicht vor unſerm Auge verborgen gehaltene wahre Antlitz der Sonne, damit wir ſehen die Wahrheit, erkennen unſere ganze Pflicht!

O Du Erhalter der Welt, der Du allein bewegeſt das All, der Du beſchränkeſt die Sünder, der Du durchdringeſt jeden großen Lichtkörper, der Du erſcheineſt als der Sohn des Hervorbringers, verbirg Deinen blendenden Strahl, verbreite Deinen geiſtigen Glanz, damit ich ſehen möge Deine günſtigſte, erhabenſte, wirkliche Geſtalt!

Om, gedenke meiner, o göttlicher Geiſt!
Om, gedenke meiner Thaten!

Der alles durchdringende Geiſt, der erleuchtet die ſichtbare Sonne, bin auch ich der Art nach, wenn auch auf unendlich entfernter Stufe. Möge zurückkehren meine Seele zu dem unſterblichen Geiſt, möge zurückkehren mein Körper zum Staube!

O Geiſt, der Du durchdringeſt das Feuer, leite uns auf ebnem Pfade zu vollkommener Wonne! Du Göttlicher, der Du beſitzeſt den ganzen Schatz der Erkenntniß, entferne von unſern Seelen jeden Flecken! Wir nähern uns Dir jederzeit mit höchſtem Lobe, mit feurigſter Verehrung!

---

Die Opfer beſtehen in Früchten, gebackenen Speiſen und beſonders im Anzünden der heiligen Feuer. Thieropfer ſind ſeltener, und werden nur bei den Opfern zu Ehren abgeſchiedener Seelen dargebracht. Auch kann ein König, der ohne böſen Vorſatz, oder ohne ihn zu kennen, einen Brahminen getödtet hat, nach den Verordnungen des Menu als Sühnopfer ein Pferd ſchlachten. Kein frommer Hindu aber darf die Beobachtung und Heiligung der

## Fünf großen Sacramente

verſäumen. Dieſe Sacramente ſind: 1) Verehrung der Riſchi's, durch das Leſen der Veda's. 2) Anbetung der Götter durch Opfergaben, die ins Feuer geworfen werden. 3) Beobachtung der Gaſtfreundſchaft durch reichliche Bewirthung. 4) Anbetung der Geiſter durch Gabenvertheilung an Arme. 5) Todtenfeier für die abgeſchiedenen Seelen.

Auch bei dieſen Opfern der heiligen Sacramente werden von den Prieſtern fromme Hymnen geſungen. Den Riſchi's

oder großen Beschützern mußte zu Ende jedes Jahres die Mondpflanze geopfert und im Feuer verbrannt werden, dabei sangen die Priester:

„Wohin diejenigen, welche kennen den großen Einen (Brahm) gehen durch heilige Gebräuche und durch Andacht, dahin möge Feuer mich bringen! Möge Feuer empfangen meine Opfer! Lob voll Geheimniß dem Feuer!

Möge Luft mich dahin führen! Möge Luft vermehren meinen Geist! Lob voll Geheimniß der Luft!

Möge die Sonne mich dahin ziehen! Möge die Sonne erleuchten mein Auge! Lob voll Geheimniß der Sonne!

Möge der Mond mich dahin bringen! Möge der Mond empfangen meine Seele! Lob voll Geheimniß dem Mond!

Möge die Mondpflanze mich dahin leiten! Möge die Mondpflanze mir schenken ihre geheiligte Milch! Lob voll Geheimniß der Mondpflanze!

Möge Indra mich dahin führen! Möge Indra mir Stärke verleihen! Lob voll Geheimniß dem Indra!

Möge Wasser mich dahin bringen! Möge Wasser mir bringen den Strom der Unsterblichkeit! Lob voll Geheimniß dem Wasser!

Wohin diejenigen, welche kennen den großen Einen, gehen durch heilige Gebräuche und durch Andacht, dahin möge Brahma mich führen! Möge Brahma mich leiten zu dem großen Einen! Lob voll Geheimniß dem Brahma."

Höher aber als alle Opfer und alle Spenden stand das Lesen der Veda's und die innere Andacht und Beschaulichkeit, und wenn in fanatischem Eifer ein Brahmine die Welt floh, um als Einsiedler in der Wüste nur seinen frommen Betrachtungen zu leben, so ward dies ein von den Menschen verehrter

Heiliger. Das Ueberwinden des Körpers, die gänzliche Hingabe an den höchsten Einen, die Ertödtung aller sinnlichen Begierden und Bedürfnisse, das war die Hauptaufgabe der Frommen, und deshalb mußten diejenigen wohl wie Heilige verehrt werden, welche die Selbsttödtung und das Versenken ihres Geistes in Anschauung Brahma's bis zu dem Grade erreichten, daß sie Jahre lang auf einer Säule auf einem Bein stehen konnten, nichts weiter sprechend, als das Eine Wort: **Om!**

Die Andacht, das war die höchste Lebensaufgabe, und das höchste Ziel alles Strebens, und darüber sagen die Veda's:

„Alle Wonne der Gottheit und der Menschen entspringt aus Andacht, wächst in der Andacht und erreicht ihre Vollkommenheit in der Andacht. Andacht hat größern Werth, als die Erfüllung aller Pflichten der verschiedenen Giadi. Bloß durch Andacht werden die heiligen Weisen, welche mit besiegten Leidenschaften sich allein von Obst, Wurzeln und Luft nähren, in den Stand gesetzt, die drei Welten zu überblicken. Bloß durch Andacht kann man vollkommene Gesundheit, oder unfehlbare Heilmittel, göttliche Wissenschaft und die verschiedenen Wohnungen der Gottheiten erreichen. Alles, was schwer zu durchdringen, schwer zu erreichen, schwer auszufinden, und schwer zu vollbringen ist, kann durch wahre Andacht bewerkstelligt werden; denn nichts ist schwerer als Andacht. Durch die Kraft der Andacht erlangen Seelen, welche in Gewächsen und Thieren leben, den Himmel. In der Flamme strenger Andacht lodern alle Sünden der Menschen bald hinweg, selbst die größten. Die göttlichen Geister nehmen die durch Andacht gereinigten Opfer der Brahmanen an und gewähren ihre Wünsche überflüssig. Selbst Brahma, der Herr der Geschöpfe, verkündigt alle seine Gesetze durch Andacht, und durch

Andacht erwarben sich die Weisen Kenntniß des Veda. Demnach haben selbst die Götter, überzeugt von der unvergleichlichen Kraft der Andacht in diesem Weltall, laut bekannt gemacht, daß die Vorzüge einer frommen Andachtsstrenge alle Begriffe übersteigen."

## 2. Religion des Schiwa.

Nach tausendjährigem Bestehen der milden Religion des Brahma brachen Religionskriege aus. Neue Sekten und Parteien bekämpften die Religion der Milde und des Friedens, die einen erschlaffenden Einfluß auf die Hindu's geübt haben und einer Regenerirung durch Kampf und Streit bedürfen mochte. Diese Partei des Krieges und der Zerstörung, welche in die Stille der heiligen Haine das Feldgeschrei des Kampfes trug und die frommen müßigen Priester aufschreckte aus ihren Contemplationen und stillen Gebeten, sie siegte über die friedlichen Anbeter des Brahma, deren Hand nicht geübt war im Schwingen der Waffen, von deren Lippen nur fromme Hymnen, aber kein Feldgeschrei ertönen mochte. Brahma ward von seinem Throne gestoßen, und ihm folgte der Gott des Krieges und der Zerstörung, Siwas, oder Schiwas, auch genannt Mahadewa, oder Bhudischa, der große Gebieter der starken und mächtigen Geister, der Unthiere und Gespenster. In zuckenden Flammen fährt er hernieder, in seiner Hand haltend den Lingam, das Bild des Todes und des Lebens. Denn aus dem Tode erblüht neues Leben, und in dem Leben ruhet schon eingeschlossen der zerstörende Tod, deshalb ist Schiwa zugleich der Gott des Todes, der Zerstörung, und der

Gott des Lebens und der Zeugung. Die Religion der Strenge und des Schreckens trat an die Stelle der Religion der Milde und Andacht, blutige Opfer müssen fallen an den Altären, und Menschen fallen zur Ehre des furchtbaren Gottes Schiwa.

Die alten Sagen und Mythen sprechen von diesem Unterliegen des Brahma, und dieser zweiten Incarnation des Einen, unnennbaren höchsten Gottes, dessen erste Incarnation Brahma war, als von einer dem Brahma auferlegten Strafe.

Brahma, so sagen sie, war von dem höchsten Wesen beauftragt worden, die Welt zu schaffen, und nachdem er dies gethan, behielt er heimlich ein Stückchen derselben für sich zurück. Das höchste Wesen aber beauftragte nun Schiwa und Wischnu, die von Brahma geschaffene Welt einzutheilen, und als sie nun inne wurden, daß dabei der Raum zur Unterwelt (Nark) fehle, erkannten sie den Raub des Brahma. Zur Strafe dafür, und nachdem Brahma seines Raubes geständig war, machten sie Brahma's Residenz Virmlok kleiner. — Aber Brahma, als er der Herrschende geworden auf Erden, ward übermüthig, weil er die heiligen Bücher der Veda's erzeugt hatte mit seiner Gattin Savitri, zudem entbrannte er in unheiliger Liebe zu seiner Tochter Surfety, die vor ihm die Flucht ergriff, um seinen stürmischen Gluthen zu entgehen. Zur Strafe solcher Frevel versank des Brahma Residenz Virmlok aus den himmlischen Sphären in die Erdenregionen hinab, und Brahma, obwohl er reumüthig büßet, tausend Jahre hindurch, erlangt dennoch nicht die Verzeihung des höchsten Wesens, sondern er muß hinab steigen zur Erde und Fleischesgestalt annehmen, um als Thier und Mensch zu büßen für seinen Frevel. Zuerst erscheint er auf Erden in Gestalt eines Raben, aber der fleischgewordene Gott trägt

dennoch in sich eine göttliche Gabe, die in all seinen irdischen Prüfungen nicht von ihm weicht, und durch die er immer wieder als ein göttliches Wesen sich manifestirt, es ist dies die Gabe der Dichtkunst. Schon unter der Gestalt eines Raben gibt er der Welt das Gedicht Marcondai-Puram. Dann wird er Mensch, aber ein Mensch aus der niedrigsten und gemeinsten Klasse: nachdem er als solcher viel gesündigt, geht er endlich in sich und dichtet den Ramayana. Dann später erscheint er als Wunderkind, als welches er verschiedene Gedichte gleich nach seiner Geburt verfaßt. Zuletzt erscheint er als Weiser, der die verloren gegangenen Gedichte des Valmiki wiederherstellt, und sich unsterblichen Ruhm erwirbt. Dann, nachdem Brahma diese Bußwanderungen vollbracht, steigt er in seiner Residenz Virmlok wieder hinauf zu den himmlischen Regionen.

Also des Brahma's eigene Schuld war es, die ihn vom Throne stieß, und den Schiwa zum herrschenden Gotte erhob. Es blieben dieselben Götter und Halbgötter, aber sie wurden alle dem Schiwa untertan, andere Götter kamen hinzu, gleichfalls untertan dem mächtigen Schiwa. — Krieg und Zerstörung waren die Opfer, dem Schiwa dargebracht, und Schrecken und Graus durchzitterte die sonst so stillen, heiligen Haine. — Furchtbar ist er anzusehen dieser kriegerische Gott Schiwa. Ein Halsband von Schädeln umschlingt seinen Nacken, eine Tigerhaut hüllt die Gestalt ein, drohend fletscht er sein mörderisches Gebiß und auf seiner Stirn trägt er das Bild des Mondes und des Gangesstromes, welcher sich aus seiner Stirn ergießt. Der Stier ist ihm geweiht und die Wasserfluthen des Ganges ihm geheiligt. Ihm zu eigen ist das Element der Zerstörung, das Feuer. Als solches erschreckte er

einſt ſelbſt die zwei andern Götter der Trimurti. Denn als Wiſchnu und Brahma einſt im Streit miteinander waren, erſchien Schiwa vor ihnen als ungeheure Feuerſäule ohne Anfang und Ende: die beiden Streitenden verſtummten, und kamen dahin überein, derjenige von ihnen, welcher zuerſt den Anfang oder das Ende dieſer Feuerſäule ſähe, ſollte den Oberrang vor dem Andern behaupten. Viele Jahre lang mühten ſie ſich vergebens, da endlich erklärte Brahma dem Wiſchnu, er habe den Anfang der Feuerſäule geſehen. Aber als der Gott dieſe Worte der Lüge geſprochen, erbebte die Welt in ihren Angeln, mit donnerndem Krachen ſprang die Feuerſäule auseinander, Schiwa erſchien in ſeiner ſchreckensvollen, furchtbaren Herrlichkeit, ſtieß wilde Verwünſchungen aus gegen den zitternden Brahma, und kündigte ihm an, daß ihm, zur Strafe ſeiner Lüge und ſeines Uebermuthes, auf Erden weder Tempel noch Altäre errichtet werden ſollten. Vergebens war Brahma's reuevolles Flehen, Schiwa ließ ſich nur dahin erweichen, daß er zugeſtand, es ſollten alle von den Brahmanen verrichteten Andachtsübungen, heiligen Anrufungen und Gebete dem Brahma gelten, aber Tempel ſollten ihm niemals errichtet werden. — Mit dieſer Sage ſuchen es die Brahmanen zu erklären, daß man nirgends in Indien Spuren von Tempeln aus der Zeit des Brahmaismus findet, während aus der Epoche des Schiwadienſtes vielfache Ueberreſte von Tempeln und Grotten geblieben ſind, ſo namentlich die Grotten in Elephante und zu Kennery auf Salſette, wo eine Art Stadt in den Felſen eingebauen iſt, und Götter- und Thierfiguren, wie der in allen Formen und Anwendungen vorkommende Lingam, die Periode der Anbetung des Schiwa bezeichnen. Die größten Ruinen aber, die dieſer Zeit angehören,

ſind die Ruinen von Mavalipuram auf der Küſte von Koromandel; es ſind dies die ſogenannten ſieben Pagoden, hohe Felskoloſſe, in deren Fläche Darſtellungen des Schiwadienſtes, Hieroglyphen und Verſe des Gedichtes Mahabhárata eingegraben ſind.

Die Gemahlin oder Sacti des Schiwa iſt die Parwati, auch genannt Bhawany. Sie iſt die Mutter der Natur und des Lebens, ſie herrſcht über die Sinne und die fleiſchliche Luſt, als welche Herrſcherin ſie auch Prakriti genannt wird. Ihr Antlitz iſt wechſelnd, bald von ſtrahlender Schönheit, bald ſchreckenerregend und furchtbar. Wenn ſie erſcheint als Bhawany, ſtrahlt Milde und Güte aus ihrem Angeſicht, das Bild des befruchtenden Mondes trägt ſie an der göttlichen Stirn, die Lotosblume ruht in ihrer Hand, und die Wogen des ihr geweiheten Ganges rauſchen ihr Lob. Aber als Lebengebende iſt ſie auch zugleich die Zerſtörende, denn nur aus dem Tode ſprießet das Leben empor, und aus der Zerſtörung erhebt ſich ein neues Werden. Deshalb iſt ſie gleich dem Schiwa die dräuende Göttin des Verderbens, und Blitze lodern aus ihren zerſchmetternden Blicken. Mit weit aufgeriſſenen Augen, mit ſechzehn Armen und Händen, in denen ſie Schwerter, den Dreizack und ein Blutgefäß hält, ſchlangenumwunden, und daherbrauſend auf einem funkenſprühenden Höllenpferde iſt ſie ſchrecklich anzuſchauen, und der Schuldige zittert vor ihr, denn ſo lange er auf Erden weilt, verfolgt ſie den Verbrecher mit ihrer Rache, und erſt, wenn er geſtorben, verfällt er der ſtrafenden Hand des Schiwa. Als dieſe furchtbare, rächende und ſtrafende Göttin heißt ſie Kali. Entſproſſen aus dem mächtigen, auf der Stirne Schiwas glänzenden Feuerauge, iſt ſie ſelber die dunkle,

tiefernſte heilige Schöpferin der Thränen, wie ſie die mitleidsloſe Rächerin des verborgenen Verbrechens iſt. Menſchenopfer fielen an ihren Altären, und ihr Name war das Feldgeſchrei der grauſamen Prieſter des Schiwa. — Die Kuh iſt ihr geheiligt, wie dem Schiwas der Stier. Beim Schwur oder beim Sterben nimmt man den Schwanz einer Kuh in die Hand, und erleichtert die Wanderung der Seele aus einem Körper in den andern durch dieſes Anklammern an die Mutter der Natur und des All.

Zwei Söhne ſind entſproſſen aus der heiligen Gemeinſchaft des Schiwa und ſeiner Sacti Parwati, und dieſe ſind nächſt ihnen die vielbedeutendſten Götter des Schiwaismus geworden. Parwati-Bhawany, die Göttin und Herrin der Natur und des Lebens, die Mutter der Liebe, mußte aus ſich auch das Inſtitut der Familie erzeugen, und dieſer eine ſchützende Gottheit gebären. Der Bhawany Sohn Ganeſas, iſt der Gott des Familienlebens und Hausweſens, der Schöpfer des Gefühls, das den Menſchen an die Heimath feſſelt, und ihm dieſe Heimath heiligt. Deshalb wird, bevor ein Haus gebaut wird, der Boden, auf welchem es errichtet werden ſoll, geweiht durch Aufſtellung des mit Blumen bekränzten Bildes dieſes Gottes, und der fromme Hindu ſchmückt täglich neu mit friſchen Blumen dies Bildniß und beſtreicht es mit Oel. —

Bhawany iſt die Göttin der Liebe und des werdenden Lebens, die Göttin der Befruchtung, und deshalb mußte ſie auch aus ſich ſelber den Schutzgott der heiligen Gemeinſchaft zwiſchen Mann und Weib hervorgehen laſſen. Daher iſt Ganeſas, der Gott der Familie und des Hauſes, auch der Gott der Ehe und aller Lebensweisheit, und als ſolcher heißt er, in einer zweiten Ausſtrahlung ſeiner ſelbſt, Vollear, als

welcher er besonders im südlichen Theile Indiens vorkommt. Ueberhaupt wird kein Werk begonnen, ohne zu demselben den Beistand des Gottes Vollear anzuflehen, kein Blatt beschrieben, ohne am Beginn desselben den Elephantenrüssel, dieses symbolische Zeichen von der Klugheit und Weisheit Vollears, zu malen oder zu zeichnen. Er ist der Führer durch das Leben, der die Menschen unterweist in der Tugend nicht allein, sondern in allen geistigen Beschäftigungen des Daseins, deshalb wird er auch oft nur einfach „der Lehrer" genannt. Er, der Gott der Ehe, ist selber ehelos, und wird dargestellt mit einem Elephantenkopfe, reitend auf einem Riesen.

Die ergänzende Hälfte des Ganesas-Vollear ist sein Bruder Kartikeya. Wenn Ganesas der Gott der friedlichen Beschäftigungen des Lebens, der Gott der Familie und der Ehe ist, so wird Kartikeya gedacht als der Gott des Kampfes und der That, als der Anführer der himmlischen Heerscharen, und der dräuende Gott des Krieges, dessen geheiligter Hain von keines Weibes Fuß betreten werden durfte. Auch ist er Anführer und Herr des Kampfes der Elemente und des Lebens überhaupt, deshalb auch Gott der wechselnden und kämpfenden Jahreszeiten, und des beginnenden Jahres.

Außer diesen genannten Göttern finden wir im Schiwaismus die Götter des Brahmanenthums wieder, einige nur sind herabgefallen von ihrer Höhe, Andere sind empor gestiegen zu höherer Bedeutsamkeit. Indra, einer der acht Schutzgötter, und Beherrscher des Luftkreises, wird nun auch der Gott der abgeschiedenen guten Geister, und Alles, was die glühende Phantasie der indischen Dichter vom Köstlichen, Glühenden, Ueppigen und Schönen erfinden und erdenken konnte, ward gesungen und gesagt von der Drei-Himmelwelt Indra's

oder Swarga's, in welcher Indra thronet neben seiner Sacti Indrani.

## 3. Die Religion des Wischnu.

Als durch Brahma's milde Herrschaft die Menschheit zu versinken drohte in Verweichlichung und Sinnlichkeit, da kam Schiwas, durch seine Schreckenserscheinung sie aufzurütteln aus ihrer Erschlaffung; aber Schrecken und Graus, Kampf und Tod bezeichnete des Schiwas Herrschaft; da kam der dritte Gott der Trimurti, die dritte Incarnation des höchsten Wesens, da kam Wischnu, um die Strenge des Schiwa's zu sänftigen, und statt der finstern Religion des Schreckens die Religion der Thatkraft und der Liebe zu bringen. Brahma ist der Gott des Erschaffens, Schiwa der Gott des Zerstörens, und Wischnu endlich, der zwischen Beiden Vermittelnde und Ausgleichende, der Gott der Erhaltung. In ihm, dem Erhaltenden, ruht Beides, das Schaffende und das Zerstörende, denn die Erhaltung ist zugleich fortschreitende Kraft und Bewegung, so wie vernichtende und auflösende Gewalt. So sind im Wischnu Brahma und Schiwa zu Eins verschmolzen. Die Veda's nennen Wischnu den Gott des weiten Schrittes, und also das Schreiten und sich Bewegen, in welchem die Erhaltung beruht, das ist dieses Gottes eigentlichstes Wesen, und deshalb auch ist das ewig sich regende, und ewig sich gleich bleibende, das unveränderliche und doch immer thatkräftige Element, das Wasser, sein Symbol.

Wunderbar schön ist sein Angesicht, und die Dichter preisen die Klarheit seiner Lotesaugen. Dargestellt wird Wischnu

auf mannigfache Art; oft sieht man ihn ruhend auf der ihm geweiheten Schlange Seischa oder Ananta, oft reitend auf dem Habicht Garuda. Eine dreifache Krone ruht auf seinem Haupte, zum Zeichen seiner Herrschaft im Himmel, auf Erden und in der Luft. Er hat vier Arme und Hände, in denen er eine Schelle, die zur Büßung auffordert, ein feuerspeiendes Rad, als Symbol seiner Gewalt über die dahin rollenden Zeiten, eine Muschel, als Symbol der Zeugungskraft der Gewässer, und eine Keule, als Symbol seiner Stärke und Heldenkämpfe, hält.

Die Religion des Wischnu stimmt in wunderbarer, tiefergreifender Weise mit der Religion Christi überein. Es ist die Lehre von dem menschgewordenen Gotte, der freiwillig auf sich nimmt die Last des Lebens und des Menschenthums, der alle Phasen des Daseins durchläuft, um der Menschheit überall ein weithin leuchtendes Beispiel der Tugend zu sein, um das Uebel und das Böse zu überwinden durch seines Wollens Herrlichkeit, und die Welt zu versöhnen durch die Thaten der Liebe. So muß Wischnu alle diejenigen Stufen durchlaufen und überwinden, welche die Seelen, die das höchste Wesen aus sich entlassen hat, in den ihnen vorgeschriebenen Stufen zu durchlaufen haben und Wischnu muß alle Stufen der Einkörperungen der Seele durchleben und durchleiden, und in allen sich als der überwindende und leidende, der versöhnende und vermittelnde Gott bethätigen und verklären.

Diese Lehre von den Einkörperungen der Seelen überhaupt gehört zu den ältesten Dogmen der Hindu's, und die Lehren des Menu sagen darüber:

„Die Seelen der Sünder werden, wenn sie im Verhältniß zu der Anzahl und Größe ihrer Vergehungen eine

längere oder kürzere Reihe von Jahren hindurch in den Schreckenswohnungen der Hölle durch die mannigfaltigsten Qualen bestraft worden sind, wieder in irdische Körper versetzt, um auch von allen Ueberresten ihrer Vergehungen gereinigt zu werden. Ebenso erfolgt auch die Belohnung für die den Vorschriften der religiösen Pflichten entsprechenden Handlungen, im Verhältniß zu der Absicht und Gemüthsstimmung, womit sie ausgeübt wurden. So kommen Seelen, welche in Dunkelheit gehüllt waren, in einen Zustand der Thiere; Seelen mit ehrsüchtigen Leidenschaften in menschliche Naturen; Seelen mit Güte erfüllt in einen Zustand der Götter. Jede Ordnung dieser dreifachen Seelenwanderungen muß nach der dreifachen Verschiedenheit der Handlungen wieder aus drei verschiedenen Gesichtspunkten als eine niedrigste, mittlere und höchste betrachtet werden. Demnach sind nun Substanzen aus dem Stein- und Pflanzenreiche, Würmer, Ungeziefer und Insekten verschiedener Größe, Fische, Schlangen, Schildkröten, Vieh, Schakals, die niedrigsten Formen: Löwen, Tiger, Eber, Pferde, Elephanten, verächtliche Barbaren, und Leute aus der dienenden Klasse die mittleren Verhältnisse; Tänzer und Sänger, Vögel und betrügerische Menschen, Riesen und blutdürstige Barbaren die höchsten Zustände, zu welchen die finstere Eigenschaft führt. Die niedrigsten Formen, welche man, vermöge der leidenschaftlichen Eigenschaft zu erwarten hat, sind Klopffechter, Faustschläger, Fechtmeister, und solche, welche dem Spiel und Trunk ergeben sind; die mittlere, Könige, Krieger, königliche Hauspriester und Männer, welche in der Kunst gelehrter Kämpfe erfahren sind; die höchsten, Gandharva's, oder Tonkünstler der Luft, Guhyacas oder Jacschas, oder Diener und Gesellschafter des Cuvera, Vidyadharas und andere

Genien, welche die Obergötter bedienen, und verſchiedene Geſellſchafter von Apharaſes oder himmliſchen Nymphen. Die Eigenſchaft der Güte aber verſetzt in Einſiedler, religiöſe Bettler und andere Brahmanen, in Halbgötter, welche in Luſtwagen umherſchweben, in die Sphären der Genien der Zeichen des Thierkreiſes und der Mondwohnungen, und in Daityas oder Kinder der Diti, als niedrigſte Formen; in Opferer, heilige Weiſe, Gottheiten des niedern Himmels, Genien der Veda's, Beherrſcher von Sternen, welche nicht in den Pfaden der Sonne und des Mondes ſind, Jahresgottheiten, Erzeuger des Menſchengeſchlechts und die Halbgötter, welche Sandhyas genannt werden, als mittlere; in den Kreis des Brahma mit vier Angeſichtern; in die Schöpfer der Welten unter ihm, zum Beiſpiel Maritſchi und andere; in die Gottheit der Tugend und in die Gottheiten, welche über die beiden Principe der Natur, Mahad oder die Mächtigen und über Avyacta, oder die unbemerkten, herrſchen, als höchſte."

Und alle dieſe Stufen der Einkörperungen, denen die Geiſter im Allgemeinen unterworfen waren, ſie mußten auch von Wiſchnu, dem ſich der Menſchheit als Opfer und Beiſtand, als Erlöſer und Befreier darbietenden Gott, durchwandelt werden. Aber dieſe Einkörperungen des Wiſchnu ſind ganz verſchieden von denen, welche dem Brahma auferlegt worden, zur Strafe ſeines Uebermuthes. Dort, ſo wie auch bei den willkührlichen Einkörperungen des Schiwa's iſt es der Gott, der ſich nur der äußern Hülle und Erſcheinung bedient, ſei es um Verbrecher zu ſtrafen, ſei es, um eine göttliche Schuld abzubüßen in menſchlicher Geſtalt; immer aber bleibt es der Gott, unvermiſcht mit dem irdiſchen, menſchlichen Weſen, während es bei dieſen Wiedergeburten des Wiſchnu's gerade darauf ankommt,

daß der Gott Mensch geworden ist, daß die Wesenheit des Gottes Eins geworden und sich verschmolzen hat mit der Wesenheit des Menschen. Deshalb auch mußte der Gott von einem irdischen Weibe geboren werden, um des ganzen Menschenthums theilhaftig zu werden.

Zehn Einkörperungen sind es, die der Gott Wischnu zu durchleben hat, die Indier nennen diese „die zehn Avatars." Im ersten Avatar erscheint Wischnu als Fisch, im zweiten als Schildkröte, im dritten als Antilope, im vierten als männlicher Löwe, im fünften als Zwerg, im sechsten als Paraschi-Rama, im siebenten als Rama-Thandra, im achten als Bala-Rama, mit der Pflugschaar, im neunten als Buddha, im zehnten als Calci.

Die Hauptmomente dieser Einkörperungen des Wischnu sind die sechste und neunte Verwandelung dieses Gottes; es sind zugleich diejenigen, an welche sich alle Sagen von den Heroen der Indier anknüpfen. Diese beiden Hauptmomente sind uns festgehalten in den zwei bedeutendsten indischen Dichtungen, dem Ramayana und der in dem Epos vom Mahabharata enthaltenen wunderbaren Episode Bhagavadgita; das Epos Ramayana enthält die Heldenthaten des Paraschi oder Schri Rama und es soll darin zur Anschauung gebracht werden die segnungsvolle Stärke und Kraft der höhern, sittlichen Mächte, gegenüber der rohen, physischen Gewalt, und der brutalen Stärke. Deshalb erscheint der Schri Rama als Bekämpfer des Gottesverächters Rackschasas oder Ravono von Lanka, der im Uebermuth roher Gewalt und Macht sich selber zu einer Gottheit empor zu schwingen trachtet, und als der Wiederherstellter der echten Gottesgewalt auf Erden. — Den Inhalt des Ramayana geben wir mit den Worten

Friedrich Schlegels in seinem Buch über die Weisheit der Indier:

Rama's Erscheinung ward veranlaßt durch die Klagen, welche vor Brahma kamen, über die Unthaten des Riesen Ravono, Königs zu Lanka, und seiner Genossen, die sogar den Indra besiegten. Um ihn zu bekämpfen, entschließt sich Wischnu, menschliche Gestalt anzunehmen, und zwar als Sohn des Taſcharatha, Königs von Oyodhya. Daſcharatha hat von drei Gemahlinnen vier Söhne; von der Kauſelya den Rama, von der Koika den Bharata, und von einer dritten, die verschieden genannt wird, den Lakſchmanna, den Freund und Begleiter des Rama, und einen vierten, der Bharats Begleiter war. Daſcharath will den erstgebornen Rama feierlich zum Erben erklären und einsetzen. Aber Koika, die ihrem Gemahl große Dienste erzeigt hatte, benutzt sein ihr deshalb gegebenes Versprechen, jede Bitte zu erfüllen, die sie an ihn thun würde. Sie begehrt, daß Rama auf zwölf Jahre verbannt, Bharat aber an seiner Stelle zum Erben erklärt werde. Rama wird verbannt, und geht in den Wald, wohin ihm sein treuer Bruder Lakſchmanna und seine Geliebte Sita folgt. Der alte Daſcharatha stirbt vor Gram; nach seinem Tode wird Bharata der einmal doch gemachten Anordnung seines Vaters gemäß zum Königthum berufen. Er will es aber nicht annehmen, sondern geht in den Wald zu Rama, und bietet diesem das Reich an. Rama verweigert es, und bewegt den Bharat zurückzukehren, der dann die Regierung auch antritt, und zu Nandigrama seinen Hof hält.

Rama irrt indeß weiter in der Wildniß umher und fängt endlich an die Riesen zu bekämpfen, wozu ihm Indra's Waffen verliehen werden. Er tödtet viele derselben: Ravono,

der Riesenkönig zu Lanka, geräth darüber in Zorn, und sinnt auf Rache. Durch List entführt er die schöne Sita, Rama's Geliebte, wobei er den wunderbaren Geier, den Wächter in Rama's Behausung, tödtet. Als Rama den Leichnam desselben bestattet und verbrennt, läßt sich eine weissagende Stimme aus der Flamme vernehmen, die dem Rama angibt, was er nun ferner zu thun habe.

Er verbindet sich demzufolge mit den beiden wunderbaren Waldmenschen oder Affenhelden, Hanuman und Sugriwa. Er tödtet, durch Sugriwa's Rath unterstützt, einen der Hauptgegner und furchtbarsten Riesen, den Vali. Hanuman schwimmt durchs Meer nach der Insel Lanka, befreit Sita, tödtet viele Riesen, und verbrennt die Stadt Lanka. Dann geht er zum Rama und bringt ihm die Botschaft. Rama geht an den Strand des Meeres; Somudra, d. i. der Oceanus, gibt ihm selbst die Mittel an, die bekannte wunderbare Brücke nach der Insel Lanka übers Meer zu schlagen. Er tödtet dann den Riesen Ravono und findet seine geliebte Sita wieder, hegt aber Mißtrauen, ob sie ihm auch die Treue bewahrt habe. Sita beweist ihre Unschuld durch die Feuerprobe. Alle Götter sind darüber hocherfreut und Rama eilt nun nach Nandigrama, wo die Brüder dann vereinigt herrschen, und ihrem Volke unter ihrer Herrschaft das goldene Zeitalter des Glückes spenden.

Nachdem also durch den Rama das Werk der That und des Kampfes vollbracht, nachdem das Böse überwunden, das Gute in seinem Rechte wiederhergestellt worden, folgte dem Rama, dem göttlichen überwindenden Siegeshelden, der Gott des Friedens und der Beruhigung, der Liebe bringende, Liebe verkündende Gott, der Gott, welcher Mensch geworden, um

rathend, helfend den Menschen sichtbarlich zur Seite zu stehen, den Tugendhaften und Guten ein Schutz zu sein gegen die Verderbten und Uebermüthigen, und die Segnungen des Friedens überall hin auszubreiten. Dieser Gott, die neunte Einkörperung des Wischnu ist Krischna, auch Krischnaratar genannt (die schwarze Person). Die Geschichte dieses Gottes des Friedens und der Liebe ist in dem Mahabhârâta, dem zweiten großen Heldengedichte der Indier enthalten, und bietet schon in der äußern Geschichte eine überraschende Aehnlichkeit mit der Geschichte des christlichen Messias dar. Er ist der Sohn der Dewagui, und während er unter dem Herzen seiner Mutter ruhete, verklärte sich die Schönheit derselben zu immer größerer Vollkommenheit, bis endlich, in der Stunde der Geburt, Vater und Mutter des Krischna's von einer himmlischen Glorie und durchsichtigen Körpers erschienen. Krischna, der „blumenliebende, lichtstrahlende Knabe," war von seiner Geburt an von wunderbarer Schönheit; auf dem Schooße seiner Mutter ruhend, empfängt er von den Hirten das Opfer der Früchte, und die Thiere legen sich schmeichelnd ihm zu Füßen. Aber es bricht ein Krieg aus, die sechs Brüder des Krischna werden ermordet (erinnernd an den Bethlemitischen Kindermord), er allein bleibt übrig und mit ihm fliehen seine Aeltern über einen gefährlichen Fluß, begleitet von der Schlange Caliga, die das Kind beschützt gegen Sonnenschein und Regen. Das Kind erwächst schnell zu Weisheit und Kraft, und der Götterjüngling Krischna beginnt den Kampf mit dem Bösen; aber nicht er selbst ist der Held der Kämpfe, der Anführer der Schaaren, sondern nur der Schutzherr der Gerechten im Kampfe gegen ihre übermüthigen Feinde. Die Pandawas und Kerawas sind die

kämpfenden Partheien, denn die Pandawa's sind die Verehrer des Krischna, die Korawa's die Ungläubigen, des Gottes Macht Bezweifelnden. Deshalb naht sich Krischna den Pandawa's, ihnen das Heil zu bringen und sie zu begleiten in die Schlacht, und in den Streit, den sie beginnen wegen des Glaubens an ihn, ihren Erlöser und Herrn. Nicht er selbst aber tritt handelnd auf in diesen Kämpfen des Erdenlebens, er folgt und geleitet nur die Pandawa's als ihr religiöses Bewußtsein, ihre religiöse Ueberzeugung. Obwohl innerlich siegend, muß er aber doch äußerlich unterliegen und wird endlich in der Blüthe seiner Mannheit an einen Baum gebunden und mit einem Pfeil getödtet.

Vor der Schlacht der Pandawas und Korawas, in welche er den Ardschunas (oder Orjun), den Anführer der Pandawas begleitet hat als milder, tröstender Geleiter, enthüllt er sich demselben als der Gott Krischna, verkündigt ihm seine Lehre, und verheißt ihm das Heil des ewigen Lebens, selbst wenn sein Körper unterliegen sollte. Die Episode des Mahabhârâta, in welcher diese Selbstenthüllung des Krischna enthalten, ist die berühmte Bhagavadgita, der Inbegriff aller indischen Weisheit und Gotteserkenntniß überhaupt. Wir theilen hier diejenigen Stellen mit, welche am meisten geeignet erscheinen, das Religionssystem des Krischna an das Licht zu stellen, und eine Ansicht zu begründen über die unverkennbare Aehnlichkeit der Hauptlehren des Christenthums und des Wischnuismus. Krischna wird in der Bhagavadgita gemeinhin Bhagavan genannt und Orjun ist der Anführer der Pandawa's oder Pandu's. Als Orjun die Kämpfenden Alle so streitgerüstet sieht, die Freunde und Verwandte, denen vielleicht die nächste Stunde den Tod bringen soll, da ergreift

ihn hohes Mitleid und tiefer Schmerz, besonders weil im feindlichen Heere auch Viele sind, die früher seine Freunde waren, seine Lehrer und Verwandte, und klagend wandte er, Orjun, der Kunti Sohn, sich nun an Bhagavan mit den Worten:

„Seh' ich die Freunde, Krischna! all dort kampfgierig gerüstet stehn,
Schmelzen alsbald die Glieder mir, mein Antlitz verdorrend welkt
Schaudern durchfährt den Körper mir, während das Haar sich sträubend hebt.
Gandiv*) auch sinkt aus der Hand mir, die Haut selber am Leibe dorrt,
Nicht vermag ich, zu stehn fürder, und es schwankt mir schwindelnd der Geist.
Anzeichen seh' ich, unsel'ge, um mich her hier, o Keschevo!**)
Und kein Heil mag ich erspähen nach der Blutsfreunde Mord im Kampf.
Nicht begehr' ich den Sieg, Krischna's! keine Freuden, noch Königthum!
Was frommt König sein, Göttlicher! was wohl Reichthum, das Leben selbst,
Wenn jene, um welche werth uns Königthum, Reichthum und Freuden sind,
Dort zum Kampfe gerüstet stehn, Reichthum nicht achtend, und Leben nicht.
Lehrer und Väter, und Söhne, selbst Großväter, dazwischen auch
Oheim und Blutsfreund und Enkel, Schwäher, und nah verbunden dann.

*) Gandiv, der Bogen des Orjun.
**) Keschevo, der Lockige, ein Beiname des Krischna.

Nicht begehr' ich zu morden die, morden sie mich auch, Göttlicher!
Für der drei Welten Herrschaft nicht, wie sollt' ich's um die Erde thun?
Wie möchten nach der Blutsfreunde Mord wir glücklich sein, Madhava *),
Wenn auch jene es nicht sehen, weil Habsucht ihren Geist ergriff;
Da aber des Stammes Vertilgung uns als ein schwer Verbrechen, Freund!
Wohl erkannt ist, wie sollten wir nicht ab von dieser Sünde stehn?
O weh! ein großes Verbrechen sind zu vollbringen wir bereit,
Daß wir aus Gier nach Herrscherlust morden wollen den Freundes Stamm.
Wenn unbewaffnet, ungerächt, selber bewaffnet mich im Kampf
Erschlüge Dhritoreschtro's Schaar, wär' es leichter zu dulden mir.

Also sprach Orjun am Kampfplatz, niedersetzend im Wagen sich
Legte dann Pfeil und Köcher hin, überwältigt im Geist von Schmerz.
Zu dem, von Mitleid durchdrungen, dessen Augen von Thränen voll,
Redete zu dem Klagenden, Madhu's Besieger dieses Wort.

Bhagavan.

Woher hat mitten im Kampfe diese Weichheit ergriffen Dich,
Die nicht rühmlich, nicht göttlich ist, Orjun, die Schande nur bewirkt.
Nicht der Schwäche ergib Du Dich, Fürst, nicht also geziemt es Dir.
Kleingeherzte Unthätigkeit laß, erhebe Dich, Herrlicher!

*) Madhava, Beiname des Krischna.

Ordjun.

O wie soll Bhischme'n im Kampf ich, und Dhrone'n, Modhu's Sieger*) Du
In der Schlacht mit dem Pfeil treffen, die vor allen ich ehren muß?
Almosen war's besser zu essen mir wohl, als diese ehrwürdigen Lehrer morden.
Denn die, meine Lehrer, ermordend ja hier, mit Blut befleckt müßt' ich mein Gut genießen.
Nicht wissen wir, welches uns besser sein mag, ob jene wir, oder sie uns besiegen,
Die selber wir mordend nicht leben möchten, die stehen kampflustig im Angesicht uns.
Besiegt ist mein Herz von des Mitleids Schwäche, Dich fleh' ich an, weiß nicht, was Pflicht hier zu sein!
Was besser sei, sag' es in Wahrheit Du mir, Dein Schüler ja bin ich, o lehr' es jetzt mich!
Und nichts erspähn kann ich, das mich befreite vom Schmerz, der mir zehrend die Sinne dörret;
Und fänd' ich auch weiten Gebiets Besitzthum, ja selbst im Reich himmlischer Helden herrschend.

Bhagavan.

Was nicht zu klagen ist, klagst Du, redend doch nach der Weisen Spruch.
Nicht die gehn, auch die bleiben nicht, beweint jemals, wer weise denkt,
Nicht ich war irgend jemals nicht, noch Du, noch jene Helden dort; noch jene Helden dort;
Noch werden wiederum nicht sein irgend jemals wir allesammt.
Wie im sterblichen Leibe hier Kindheit, Jugend und Alter sind,
Wechselt des Lebens Hülle auch; wer dies fest hält, den irret nichts.

*) Modhu's Sieger, Beiname des Krischna.

Stoff und Eindruck, Kunti's Sohn, machen heiß, kalt, und Freud' und Leid
Kommen und schwinden stets wechselnd; standhaft trag' sie, Bharat's Sohn!
Welcher Mann nun, o Männer Haupt, durch dies all nicht erschüttert wird
Gleich in Freud' und in Leid standhaft, der gedeiht der Unsterblichkeit.
Nicht was unwahr wird seiend je, noch was nicht ist, gefunden wahr;
Wohl ist der beiden Gränz' erkannt denen, welche das Wesen schaun.
Unvernichtbar wohl ist, wisse, das, wodurch dieses All besteht;
Nicht mag vernichten irgend wer, was unsterblichen Wesens ist.
Diese endlichen Leiber hier sind nur Hülle des Ewigen,
Das keiner vernichtet, noch mißt; auf denn, und kämpfe, Bharat's Sohn!
Wer irgend wähnt, daß dies tödte, und wer, daß es getödtet sei;
Wohl nicht weise sind beide sie; nicht tödten kann's und sterben nicht.
Geboren wird's niemals und stirbt auch nimmer, nichts gilt's, es war hier, und es wird sein, ist jetzt;
Denn unerzeugt, ewig wohl ist's das alte, und nicht erstirbt's, wird auch der Leib getödtet.
Wer dieses Ew'ge erkannt hat, das unerzeugt, unwandelbar,
Wie mag ein solcher wohl jemands Tod bewirken, ihn tödten selbst?
Gleich wie ein Mann Kleider, die alt geworden, abwirft, und legt andere, die neu sind, ihm an,
So läßt auch dies Wesen den Leib, den alten, alsobald eingehend in andre, neue;
Nicht mögen Waffen es spalten, noch wird's etwa durch Gluth vertilgt,
Nicht vom Wasser wird's aufgelöst, nicht der trockne Wind verzehrt's,
Unverwundbar, verbrennlich nicht, nicht zu schmelzen, zu trocknen nicht,
Alldurchdringend und bleibend ist's, auch unwandelbar ewiglich.
Unerklärlich, undenkbar wird's, unvertilgbar mit Recht genannt;

Drum, ſo Du ſolches erkannt haſt, ziemt Dir's fürder zu klagen nicht.
Wenn Du Dir's ewig entſtehend, oder auch ewig ſterbend denkſt,
Wahrlich dann, o erhab'ner Held, ziemt Dir, es zu beweinen, nicht.
Gewiß iſt des Gebornen Tod, wie die Geburt des Geſtorbenen;
Weil dies nun unvermeidlich iſt, ziemt Dir, es zu beweinen, nicht.
Der Weſen Urſprung iſt dunkel, klar nur die Mitte, Bharats Sohn,
Dunkel der Untergang wieder, was iſt da nun zu klagen noch?
Als Wunder betrachtet der Ein' es ſtaunend, als Wunder ſpricht lehrend davon ein Andrer,
Als Wunder hört Kunde von ihm ein Andrer, und hat er's vernommen, erkennt's doch Keiner.
Ewig die Leiber durchwandert's, doch zerſtörbar in keinem Leib,
Drum ein lebendes Weſen nicht darfſt Du beklagen, Bharats Sohn!
Was Deine Pflicht, im Aug' haltend, ſollteſt Du fürder zagen nicht;
Nichts wird höher als Kampfes Pflicht für den Krieger gefunden wohl.
Wo ganz nach Wunſch vor den Augen ſich ja aufthut des Himmels Thür;
Selig wohl ſind die Krieger, Fürſt, denen zu Theil wird ſolch ein Kampf.
Wenn aber dieſen Beruf Du nicht, des Kriegers, erfüllen wirſt,
Dann Deine Pflicht, ja die Ehr' auch ſetzeſt hintan Du, fällſt in Schuld.
Es werden Schand' auch, ewige, Dir nachreden die Weſen all;
Des einſt Geprieſenen Unehr muß noch jenſeits dem Tod' beſtehn.
Du ſeiſt aus Furcht gewichen, glauben die Wagenmächtigen*),
Denen ſo hoch Du geehrt warſt, wirſt Du leicht nun geachtet ſein.
Auch manches unwürdige Wort geſagt werden von Feinden Dir,
Schmach redend Deiner Tapferkeit; was kann ſchmerzlicher ſein als dies?
Fallend erlangſt den Himmel Du, ſiegreich freuſt Du der Erde Dich;
Drum erhebe Dich, Kunti's Sohn, auf zur Schlacht mit entſchloſſ'nem Muth,

*) Beiname der Helden.

Beide gleich achtend, Freud' und Leid, Gewinnſt, Verluſt, und Sieg und Tod;
Rüſte denn alſo zur Schlacht Dich jetzt, ſo ladſt auf Dich Du keine Schuld."

(Nach der Ueberſetzung von Friedrich Schlegel.)

Wenn an dieſer Stelle Kriſchna den Orjun unterrichtet von der Seelen Unſterblichkeit, von dem Leben nach dem Tode, ſo enthüllt er ihm an einer andern Stelle der Bhagavadgita ſeines, des höchſten Gottes, eigentlichſtes Weſen.

„Zu mir hin mit dem Geiſt ſtrebend, Andacht übend, daheim in mir,
Wie Du mich frei von Zweifeln gleich wirſt erkennen, vernimm, o Fürſt!
Dieſe Weisheit und Kenntniß ſei ohne Rückhalt Dir kund getham.
Wenn dies erkannt, iſt nichts fürder hier des Erkennens würdig noch.
Von tauſend Menſchen iſt einer etwa, der nach der Tugend ſtrebt,
Von den, nach Tugend Strebenden, einer, der mich in Wahrheit kennt.
Erde, Waſſer und Wind, Feuer, Luft und Geiſt, der Verſtand ſodann,
Ichheit; dies ſind die acht Stücke meiner getheilten Weſenkraft.
Doch ein and'res als dies, höh'res Weſen an mir erkenne Du,
Was die Ird'ſchen belebt, Orjun, auch die Welt hier erhält und trägt,
Dies iſt die Mutter der Dinge, aller zuſammt, das glaube, Freund!
Ich bin des ganzen Weltalls Urſprung, ſo wie Vernichtung auch.
Außer mir gibt es ein andres höheres nirgends mehr, o Freund!
An mir hängt dieſes All vereint, wie an der Schnur der Perlen Zahl.

Ich bin der Saft im Flüssigen, bin der Sonn' und des Mondes Licht,
In heil'gen Schriften die Andacht, Schall in der Luft, im Mann der Geist.
Der reine Duft von der Erdkraft, bin der Glanz auch des Strahlenquells,
In allen Irdischen das Leben, bin die Buße im Büßenden.
Alles Lebendigen Same bin ich, wisse, von Ewigkeit;
Bin in den Weisen die Weisheit, ich der Glanz auch der Strahlenden.
Dann die Stärke der Starken ich, die von Begier und Stolz befreit;
In den Lebend'gen die Liebe bin ich, durch's Recht beschränkt, o Fürst!
Welche Naturen nun wahrhaft, scheinbar nur, oder finster sind,
Aus mir sind, wisse, auch diese; nicht ich in ihnen, sie in mir.
Durch die Täuschung nun dieser drei Eigenschaften ist ganz bethört
Alle Welt und verkennt mich, der über jenen, unwandelbar.
Göttlich ist sie, die Welten schafft, meine Täuschung wird schwer besiegt;
Aber die, welche mir folgen, schreiten über die Täuschung hin.
Nicht folgen die Verbrecher mir, noch die Thoren und Niedern nach,
Welche vom Schein im Geist bethört, zu den Dämonen sich gewandt.
Vier Arten sind's, die mich ehren, der guten Menschen, und Bharat's Sohn!
Wer arm ist, wer nach Weisheit strebt, wer Reichthum wünscht, der Weise dann.
Von diesen ist's der Weis' allein, der stets vereint dem Einen dient;
Wohl ein Freund bin ich des Weisen sehr, so wie er der meine ist.
Alle verdienen hohes Lob, der Weise gilt, wie ich bei mir;

Zu mir richtet den letzten Weg hin sein wiedervereinter Geist.
Am Ende vieler Geburten schreitet der Weise hin zu mir;
„Daß Vasudeva*) alles ist," wer so groß denkt, ist selten wohl.
Von dem, und dem Gelüst bethört, folgen sie andern Göttern nach,
Errichten die und die Satzung, durch die eig'ne Natur bestimmt.
Wer auch, was für ein Bild, dienend im Glauben zu verehren wählt,
Den festen Glauben desselben, ich bin's allein, der den entflammt.
Er, des Glaubens begabt also, ist nur bemüht um jenes Gunst,
Und erreicht auch die Wünsche dann, von mir bestimmt, wie's mir gefällt.
Endlich doch ist die Belohnung dieser wenig erkennenden;
Zu ihnen kommt, wer den Geistern diente, die meinen dann zu mir.
Sichtbar zu greifen wähnen sie mich, die Thoren, der unsichtbar,
Kennen mein hohes Wesen nicht, das ew'ge, allerhabene.
Nicht was sichtbar des Alls, bin ich, in der Meinungen Schein verhüllt,
Die Welt kennt nicht, die thörigte, mich den Ew'gen, der unerzeugt.
Ich kenne die vergang'nen all, die jetzt seienden, Arjun, auch,
Und die zukünftigen Wesen; mich erkennt aber Keiner je.
Die aus Neigung und Haß entspringt, durch der Zweiheit Verblendung, Fürst.
Wandeln von Anfang zum Irrthum alle Irdischen, o Bharat's Sohn,
Doch wenn die Schuld vertilgt endlich deren, die reinen Wandels sind,
Von der Zweiheit Verblendung frei, ehren sie mich, im Glauben fest."

(Nach der Uebersetzung von Fr. Schlegel.)

*) Vasudeva, Krischnas, der Sohn des Vasudeva.

Die weibliche Hälfte, die Sacti des Wischnu's, ist die Lakschmi, die aus den Gewässern hervorgegangene Göttin der Liebe, als solche auch Rembha genannt. Sie ist die Göttin der Ehe und der Fruchtbarkeit, die Göttin der Schönheit und Behaglichkeit. Der Mangobaum und die Kuh sind ihr geheiligt, und die Lotosblume, in deren Kelch der Indier das Bild der Zeugung erschaut, ist ein ihr geweihtes Symbol. In allen seinen Einkörperungen begleitet sie den Wischnu, gleichfalls in menschlicher Gestalt eingekörpert. Als Gemahlin des Krischna heißt sie Ruckmeny, und gebiert den Kamadewa, den mit fünf Bogen bewaffneten Götterknaben, welcher die Liebesangelegenheiten der Sterblichen zu bewachen hat.

## 4. Die Religion des Buddha.

Aus dem Brahmanenthum, vermischt mit dem Wischnuismus, entwickelte sich die Lehre vom Buddha, die, obwohl in vielen Dingen abweichend von der Lehre Brahma's, dennoch immer wieder mit ihr zusammen trifft. Schwer möchte es sein, das Alter des Buddhaismus zu bestimmen. Ritter, in seiner Vorhalle der europäischen Völkergeschichte, setzte den Buddhaismus noch vor den Brahmaismus. Wie dem auch sei, die eigentliche Blüthe des Buddhaismus fällt in die Zeit drei bis vierhundert Jahre vor Christi Geburt. Damals schon ward diese Religion auf der Insel Ceylon die herrschende, verbreitete sich, trotz blutiger Kämpfe der Anhänger des Brahma, immer weiter, und faßte etwa hundert Jahre nach Christi Geburt auch in China Wurzel, wo wir sie, wenn auch in veränderter Form, nach den Zeitverhältnissen und Beziehungen

China's modificirt, wiederfinden. Noch jetzt aber ist der Buddhaismus die auf Ceylon herrschende Religion, und bildet eine der bedeutendsten Religionssekten der Indier überhaupt.

Wenn wir vorher sagten, daß der Buddhaismus im Wesentlichen dem Brahmaismus gleiche, so gibt es doch auch wieder einen bedeutenden Punkt, wo diese beiden Sekten in heterogener Richtung auseinander laufen; die Lehre vom Wesen der Dinge, von der Unsterblichkeit der Seelen, von den Einkörperungen der Geister, und den Wanderungen derselben, ist auch dem Buddhaismus eigen, aber in dem Grundprincip weicht diese Sekte entschieden ab vom Brahmaismus. —

Ueber alle Dinge, über die sichtbaren und unsichtbaren Welten, setzet der Brahmaismus ein höchstes, unfaßbares, nicht zu begreifendes, nicht zu erschauendes Wesen, von dem selbst Brahma nur ein Ausfluß ist; dieses einzige, nie zu erkennende Wesen, das aus sich die Trimurti, die Weltschöpfer und Erhalter, entlassen hat, es wohnt allen Dingen inne, es ist das belebende Dasein des Alls, ist aller Elemente Kern, und alles Daseins Innerlichkeit, ist der allwaltende, allbelebende Grundgedanke der sichtbaren und unsichtbaren Welt. Anders verhält es sich mit der Lehre des Buddha. Hier sehen wir den Pantheismus in seiner höchsten Ausbildung und Bedeutung. Der Buddhaismus kennt kein einziges, ewiges, unerschaffenes, immer schaffendes Wesen, keinen Weltschöpfer; durch sich selbst ist Alles, was da ist; eine nicht zu begreifende Verkettung von Ursache und Wirkung hat diese sichtbare Welt an das Licht gerufen, erhält und vernichtet alle Dinge, und wohnt als der Trieb des Lebens und des Todes allen Dingen inne. Gäbe es ein höheres Wesen, sagen die Buddhaisten, einen göttlichen, einigen Weltenschöpfer, so würde er auch bemüht

sein, sein Werk, die Welt, zu erhalten, und zu schützen vor Zerstörung und Tod, so würde Alles bestehen, nichts aber vergehen.

Die Vergänglichkeit und die Zerstörung ist ihnen ein Beweis von dem Nichtvorhandensein eines Weltenschöpfers, und deshalb erscheint ihnen auch die Welt mit ihren Versuchungen und Prüfungen, mit ihrem Elend und ihrer Pein, als die eigentliche Strafzeit der zum Leben verdammten Geister.

Aus dem Nichts hat sich ihnen die Welt erhoben, aus dem Leeren ist sie empor gestiegen, und es ziemt menschlichem Geiste nicht zu forschen, wie die Wesen, welche diese Welten beleben, entstanden sind, noch zu ergrübeln, wohin sie gehen, und welches Schicksal ihrer harrt. Aus der Verkettung von Ursache und Wirkung ist die Welt entstanden, aber auch nicht das Wesen dieser beiden gegensätzlichen, die Welt tragenden Eigenschaften ziemt dem menschlichen Geiste zu ergründen. Mit dem Augenblicke ihres Geborenwerdens fangen die belebten Wesen schon an, wiederum zu vergehen, um, wenn sie vergangen sind, wiederum emporzusteigen aus der Asche ihrer selbst. Und wie sie aus sich selber heraus sich selber zerstören, so wirken die belebten Wesen durch ihre guten oder schlechten Handlungen auch auf die Welt ein, die sie durch gute Handlungen festigen in ihrer Dauer, durch schlechte aber der Zerstörung näher führen. —

So steht also auch Buddha selbst mit der Erschaffung der Welt und deren Erhaltung in keiner Beziehung, es ist selbst kein einiger Gott, sondern nach Einigen eine Ausstrahlung des Wischnu, nach Andern aber gibt es in der Regien der Götter mehr denn Einen Buddha, von denen in bestimmten Zeitperioden, wenn die Welt ihrer bedarf, je einer

herniedersteigt, zum Heile der Menschheit, um in dieser Einkörperung des Gottes der Menschheit ein Trost und Vorbild zu sein. Denn die Welt ist nach buddhaistischer Lehre ein Ort des Uebels und der Plage, und deshalb hat man als einzigen Lebenszweck darnach zu streben, alle diese irdischen Regungen der Sinne, des Wollens und Verlangens, der Lust und Begierde in sich zu ertödten, und die niedrigen Leidenschaften des Egoismus, der Rachsucht zu bekämpfen. Die Menschheit aber in ihrer Schwachheit bedarf zu solchem Werk der Tödtung der Sinne und Leidenschaften, des ermunternden Vorbildes, des erlösenden Helfers, und deshalb ist ihr Buddha erschienen, der, indem er alle Phasen irdischer Existenz durchlebte, der Menschheit als Erlöser und Mittler kam, und ihr im Gegensatz zu den Uebeln dieser Welt, die trostreiche Lehre von den Freuden und Genüssen einer außerirdischen Existenz gegeben hat.

Der Buddhaismus ist in allen seinen Lehrsätzen hauptsächlich auf das Jenseits gerichtet, und das Leben diesseits, Ausübung des Guten und der Tugend, hat nur insofern Werth, als es dem vom Irdischen befreiten Geiste, in der Staffel der Geister, in den Himmeln, die über der Erde ruhen, eine bessere und erhabenere Stelle anweist. Denn in dieser mehr und mehr sich steigernden Ablösung von den irdischen Begierden, in einer sich immer erhöhenden Vergeistigung bis zur gänzlichen Auflösung und Verflüchtigung, besteht, nach buddhaistischer Lehre, die Vervollkommnung der belebten Wesen, und deshalb haben sie vielerlei Welten der Prüfung und Läuterung zu durchwandern, und deshalb wölben sich einer über den andern sechs und zwanzig Himmel über der Erde, um die Geister aufzunehmen, und sie stufenweise zu immer

größerer Läuterung und Verklärung zu fördern und zu durchgeistigen. Wir werden weiter unten auf diese zurückkommen, und wenden uns jetzt der Betrachtung des Buddha selbst zu, denn in seiner Lebensgeschichte spiegelt sich der ganze Inhalt seiner Lehre ab. Den kurzen Abriß der Lebensgeschichte Buddha's entnehmen wir dem trefflichen Werke P. F. Stuhrs: die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients.

Sakya-muni verließ den hohen Göttersitz Dambadogar in der Gestalt des Königes der Elephanten Aradschawardan, und ließ sich auf Dschambu-Dwipa in das Mittelreich Indiens herab. Hier bezog er den Mutterleib der Maha Maja, Gemahlin des Königs des Reiches der Mitte, in Gestalt eines fünffarbigen Strahls, und wurde darauf von ihr geboren. Geister umgaben ihn bei seiner Geburt, pflegten seiner und besorgten das heilige Bad des neugebornen Kindes. Doch stand er schon auf eignen Füßen und durchmaß die Welt in sieben Schritten. Wo sein Fuß die Erde berührte, blühte eine Padmablume hervor. Laut sagte er folgende Stelle aus einem alten Lobgesange her: — „Wenn du, Erster der Menschen, dubilganisch wiedergeboren, und sogleich auf dieser Erde sieben Schritte schreitend, sagen wirst: — „„Ich bin der Oberherr dieses Weltalls!"" — dann Trefflichster werde ich dich anbeten!" Als er das siebente Jahr erreicht hatte, bekam er Unterricht in allen, seinem Range und Stande angemessenen gymnastischen, mathematischen und literarischen Künsten und Wissenschaften, übertraf aber bald seine Lehrer in Allem. Schon erblickte alle Welt den Gott in ihm und nannte ihn den Gott der Götter. Doch die eigentliche burchanische Heiligkeit mußte er noch erst in seinem Wandel auf Erden

erringen. Fünf und dreißig Jungfrauen wachten um ihn, zu seiner Bedienung, seiner im Bade zu warten; wenn er ruhend schlief, ihn zu behüten, wenn er wachte, ihn durch Musik und Tanz zu unterhalten. Der Name Arta-Sidhi war ihm beigelegt.

An Schönheit übertraf er jeden Menschen. Wenn er im Schatten der Feigen und Orangen wandelte, versammelte sich das Volk, um an dem Anblick solcher Schönheit sich zu weiden. Nur mit Mühe und Anwendung mannigfaltiger Ueberredungskünste konnte man ihn, als er zum Jüngling herangewachsen war, bewegen, sich zu vermählen. Obgleich er, um sich den Wünschen seiner Aeltern zu fügen, sich vermählt hatte, und in gutem Vernehmen mit seiner Gemahlin stand, ward sein Geist doch stets nur zu der Betrachtung des göttlichen Wesens hingezogen. Während er als mächtiger Königssohn von der größten Pracht und Herrlichkeit des Lebens umgeben war, wandte er seinen Geist dennoch ab von allem weltlichen Genusse und aller weltlichen Beschäftigung und richtete besonders seine Betrachtungen auf das Unheil, dem jedes belebte Wesen unterliegt. Sein Mitleid war in jedem Augenblicke schmerzhaft erregt bei der Betrachtung des Elends und des Jammers der Menschheit; es ließ ihn den Glanz der Königswürde verachten und hassen. Er gestand, daß die Betrachtung des vierfachen Elends, nämlich der Schmerzen der Geburt, des Alters, der Krankheit und des Todes, für ihn alle Freuden des Lebens störe. Denn dies Elend, dem das Menschengeschlecht unterliege, wäre durch nichts aus dem Wege zu räumen. Seine Seele ward von diesem Gedanken erfüllt, und so faßte er im neun und zwanzigsten Jahr seines Alters den festen Entschluß, der Pracht und Herrlichkeit der Welt,

so wie auch seiner Gemahlin zu entsagen, und sich heiligen Büßungen zu ergeben. Zwar suchten seine Aeltern ihn von diesem Entschluß abzubringen, und trafen alle mögliche Vorsorge, um über das, was ihn umgeben und ihm begegnen könne, wachen zu lassen, damit seinem Blicke die Welt und das Leben nur von einer heitern und fröhlichen Seite entgegen treten möge. Aber schon hatte der junge Fürst zu tief in das Leben geschaut, als daß er von seinem einmal gefaßten Entschluß hätte abwendig gemacht werden können. Er entfloh der prachtvollen Gefangenschaft seiner Palläste, seiner Lusthaine und Gärten, in denen er von den Wächtern seines Vaters umstellt war, damit er der Welt sich nicht entziehen möge; er entfloh diesem allem durch Hülfe der vier großen Geisterkönige. Darauf begann er ein büßendes Einsiedlerleben am Ufer des Flusses Narandsara, nachdem er sich selbst sein Haar abgeschoren, und zum Geistlichen geweiht hatte. Bedient ward er während dieser Zeit durch Schüler, die sich um ihn versammelten. Er nahm den Namen Gautama an, welcher Schutzgeist der Kühe bedeutet. Sechs Jahre lebte er so in strenger Entsagung; hier nahte sich ihm der König der Affen, um ihm seine Verehrung zu beweisen, und brachte ihm wilden Honig und Feigen. Eines Abends jedoch ließ dieser Affenkönig seiner Freude darüber, daß Gautama seine Gaben freundlich aufnähme, zu sehr in Sprüngen und Tänzen freien Lauf, so daß er dabei in ein nahe gelegenes Wasser fiel, und ertrinken mußte.

Den wüthenden, von Kokoswein berauschten Elephanten, den Dewatah, der Onkel und Feind Gautama's, in der Absicht ihn zu verderben gegen ihn schickte, besänftigte der durch seine Büßungen körperlich schwach gewordene Heilige dadurch,

daß er die fünf Finger seiner Hand aufhob und nun das gewaltige Thier ihn für einen Löwen ansah. Zum Andenken an diese beiden Begebenheiten mit dem Affen und Elephanten, wurden an dem Orte, wo sie sich zugetragen, später Tempel erbaut.

Einige Zeit, nachdem jene Begebenheiten sich zugetragen hatten, zog sich Gautama in eine noch einsamere und wildere Gegend zurück, wobei er nur von zweien seiner Schüler begleitet ward. In dieser Wüste traten ihn zwei seiner Feinde an, und fragten ihn nach seinem Glauben und nach der Bewährung desselben. Er erwiderte ihnen, er sei heilig durch sich selbst, bedürfe keiner äußerlichen Nachweisung, wo er seine Lehre, seinen Glauben und seine Heiligkeit hergenommen habe. Die Andacht habe ihn durchdrungen: Weiteres aber möchten sie erfahren von seinen Schülern. Nach einigen Einwendungen wurden diese frühern Feinde bekehrt. Auch vermochte Gautama durch seine Standhaftigkeit und Heiligkeit vier junge, schöne Mädchen zu bekehren, die, von Liebesgluth gegen ihn entbrannt, zu ihm in die Wüste kamen, und Anfangs, aber vergeblich, ihn zu verführen trachteten, indem sie ihre Reize vor ihm entfalteten.

Nach Ablauf von sechs Jahren war die Buße vollendet. Gautama kündigte seinen fünf Schülern an, daß er über alle weltlichen Versuchungen gesiegt habe. Er kehrte in die Welt zurück und fing an seine Lehre und seinen Glauben zu predigen, sich als den Heiligen der Heiligen verkündigend. Doch fand er noch zu viel Widerstand und Viele glaubten, daß Arta-Saidhi in Wahnsinn gefallen sei. So rief er denn seine fünf Schüler zusammen, um ihren Bekehrungseifer zu mäßigen, und ihnen zu sagen, daß man von dem Geiste des

Menschen nicht fordern solle, daß er plötzlich der Erkenntniß des Heils sich öffne. Jetzt vielmehr wäre es an der Zeit, ein Fasten zu erfüllen und für diesen Zweck auf neun und vierzig Tage in die Wüste zu gehen. Als aber diese letzte Buße vollendet war, kehrte Sakya-muni wieder in die Welt zurück und predigte öffentlich seine Lehre von der Verachtung der Welt, oder die Zernichtungslehre.

Einer besondern Vorstellung nach, die sich in einer Erzählung über Buddhas Leben findet, soll er früher in Laster versunken gewesen, aber als er seine Sündhaftigkeit erkannt hatte, vor sich selbst erschrocken sein. Ein guter Geist nahte sich ihm, um ihn zu belehren, und um sich dessen geistlicher Leitung ergeben zu können, verzichtete Sakya-muni auf Thron und Herrschaft.

Ihm ward vom Geiste verkündigt, daß er sich ganz und gar zu opfern die Kraft haben müsse, und um sich von seinen Sünden zu reinigen, solle er seinen Leib in brennenden Lampen baden. Er unterzog sich dieser und noch anderen, härteren Büßungen und ward so, indem der Geist ihm die Lehre von der Weltverachtung mittheilte, zum Buddha erhoben.

Vor seinem, im achtzigsten Jahre seines Lebensalters erfolgten Tode verkündete Buddha noch, daß sein Gesetz 5000 Jahre bestehen, daß aber alsdann ein anderer Buddha unter dem Namen Maitreja erscheinen werde.

---

So weit die Lebensgeschichte des Buddha. Seine Lehre aber ist die Lehre von der Weltverachtung, von dem Streben nach gänzlicher Ablösung aller Begierden und Leidenschaften, und wir bemerkten bereits, daß diese Läuterung allerdings nicht schon lediglich hier auf Erden vollbracht werden könne,

und deshalb über der Erde noch sechs und zwanzig Himmel zur Läuterung und stufenweisen Vervollkommnung der Seelen sich erheben. —

Ueber dem Berge Meru, auf dem in allen verschiedenen Zeiten und bei allen Sekten Indiens die obersten Götter thronen, über dem Berge Meru also wölben sie sich empor diese sechs und zwanzig Himmel, die wiederum unter sich in drei verschiedene Welten zerfallen. In die Welt des Verlangens, die Welt der Ruhe, und die Welt der Beschaulichkeit.

Die Welt des Verlangens umfaßt sechs Himmel. Die Geister, welche diese Himmel bewohnen, sind noch nicht geläutert von irdischen Begierden und Leidenschaften; hier herrscht noch die Liebe und die Sinnlichkeit, und Eben werden noch eingegangen.

Die Welt der Ruhe steigt in achtzehn verschiedenen Himmeln über der Welt des Verlangens empor, diese zweite Welt heißt auch die farbige Welt, weil in ihr noch Farben und Anschauungen bestehen. In den drei untersten dieser achtzehn Himmel herrscht das Feuer, um die noch der Sinnlichkeit unterworfenen Wesen, die diese drei Himmel bewohnen, zu läutern. Es sind die drei Himmel der ersten Versenkung, in denen die Geister noch nicht ganz abgelöst sind von der Sinnen Reiz und Beschwerde, über ihnen stehen die drei Himmel der zweiten Versenkung; in ihnen herrscht noch das Wasser, weil die Wesen, welche diese Himmel beleben, in ihrer Betrachtung und Beschauung noch gestört werden durch das Gefühl der Freude, welches Gefühl das Wasser hinwegzuspülen hat. Ihnen folgen die drei Himmel der dritten Versenkung, deren Bewohner durch den Wind von der ihnen noch innewohnenden Unruhe und Befangenheit

geläutert werden. In den drei Himmeln der vierten Versenkung leiden die Wesen noch an wechselnden Gedanken und Vorstellungen, im nun folgenden dreizehnten Himmel aber schwinden alle Gedanken und gesonderten Begriffe, so daß von dieser Stufe an, in welcher die letzte sinnliche Regung ertödtet worden ist, die Wesen einen weit erhabeneren und reineren Charakter annehmen, und endlich im achtzehnten dieser Himmel von allem Irrthum geläutert, keinem Gefühl, keinem Gedanken mehr unterworfen sind, [illegible] des Daseins Kern durchschauen. Dennoch aber gehören [illegible] Wesen noch der farbigen, also der zweiten Welt an, denn sie sind, obwohl geheiligt, dennoch nicht abgelöst von ihrer eigenen Existenz, noch nicht verduftet zur wesenlosen Jdyheit.

Die farblose Welt, die dritte und höchste Welt, umfaßt vier Himmel, in denen keine Gestalt und keine Farben mehr herrschen, wo die Wesen schon von durchsichtiger Klarheit und geläutert von aller Materie, allem Wesenhaften erscheinen. Aber diese Läuterung zerfällt wiederum noch in vier abtheilende Himmel.

In dem ersten der Himmel dieser farblosen Welt sind zwar schon die Wesen, die ihn bewohnen, in das Leere, Gestaltlose eingegangen, aber sie haben doch noch einen Begriff von dem Nichts und dem Vollen: dieser Begriff aber erlischt schon in dem zweiten Himmel, dessen Bewohner dem Erkennen und Anschauen sich zugewandt haben; auch dieses Erkennen und Anschauen verschwindet in dem dritten Himmel; die Bewohner desselben haben den Gedanken an das Nichts und das Volle, an das Erkennen und Anschauen aufgegeben, aber das Erkennen selber haben sie noch nicht ganz in sich ertödtet: diese letzte Stufe, aller Gedanken Tödtung, wird erst

erlangt im vierten Himmel der formlosen Welt, wo die Seele, trachtend nach der Auflösung aller Existenz, endlich verduftet im gänzlichen Erlöschen. (Journ. asiat. tom. 7.)

Buddha nun ist der erste und höchste der Geister, welchen die Buddhaisten Verehrung zollen, unter ihm aber stehen noch andere, gleichfalls verehrte oder gefürchtete Geister und Genien.

Die Bodhisatuas, Schutzgötter der Menschen, die von Zeit zu Zeit in menschlicher Gestalt hernieder steigen, der Menschheit zum Heil und Trost, aber selber noch nicht ganz den sinnlichen Regungen und Anreizungen erstorben sind. In den Kämpfen gegen die wilden Gewalten des Lebens werden sie unterstützt von den Dakini's, Geistern weiblichen Geschlechts, die den Blicken des Nichterkennenden in schreckenerregender, furchtbarer Gestalt, den Blicken des Erkennenden aber in allem Reiz der Schönheit und Jugend erscheinen. Sie sind es, die den lebenden Wesen Ruhe und Frieden einhauchen, und mit diamantnem Scepter dem Diesseits die Ordnung gebieten.

Diesen guten Geistern, diesen Schutzgöttern gegenüber, stehen die Maras oder Schimmus Mara, der oberste und gebietende Herr dieser Geisterschaaren, ist zugleich der Gott der Wollust, auch Kama genannt. Deshalb natürlich sind er und seine Diener, als der Sinnenlust Götter, dem Buddha und seinen ihm dienenden Bodhisatua's und Dakini's feindlich, und im ewigen Zwiespalt mit ihnen. Darum nun trachten sie mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln die Menschen dem Buddha abwendig zu machen, und in ihr Reich hinüber zu locken. Oft nehmen sie, dieses Zweckes Erreichung nachstrebend, menschliche Gestalt an, und erscheinen unter der Hülle schöner, verlockender Weiber,

beredtsamer Verführer, ketzerischer Philosophen oder wollüstiger Tyrannen. Aber, wie sehr sie auch die Anhänger des Buddha verfolgen, und sie zu verführen streben, sie sind der Macht des Buddha gegenüber immer doch die Unterliegenden, ja, sie dienen eigentlich dem Buddha, weil durch ihr Unterliegen gerade die Macht und Herrlichkeit des Buddha recht zur Anschauung und Erkenntniß der Menschen gelangt.

Auch Wischnu, Brahma und Indra werden von den Buddhaisten als erhabene Geisterfürsten verehrt.

Der Buddhaismus herrscht, wie schon weiter oben gesagt worden, noch jetzt in einem großen Theile Indiens; andere Sekten, Ausartungen der von uns betrachteten Religionssekten des Brahma, Schiwa, Wischnu und Buddha sind hinzugekommen. Wir wollen von denselben hier nur noch zum Schluß diejenigen erwähnen, die noch jetzt in Indien ihren Bestand und ihre Anerkennung haben.

Es sind hier zu nennen: die Sekten der Sactas, oder die Verehrer der ewigen Weiblichkeit und der Mütter. Sie verehren als das höchste Wesen die Bhawani, des Schiwas weibliche Hälfte, oder die Saraswati, des Brahma Sacti, oder endlich die Maha Lakschmi, die Sacti des Wischnu. Die drei Sekten zerfallen wiederum in die Sekten der rechten und linken Hand. Letztere verbinden mit ihrem Cultus Unanständigkeiten und sinnliche Rohheiten; aber am zügellosesten sind die Anhänger der Bhawani, denen die ausschweifendste Wollust heiliges Gesetz ist, und die sogar Menschenopfer ihrer Göttin als willkommene Gabe darbrachten, und vielleicht heimlich noch heute darbringen. Diejenigen, welche sich ganz diesen Sekten zuzählen, verachten jedes Gesetz der Sitte und Scham, werfen alle Kleidung von sich, und

ſchlürfen aus ihrem Trinkgefäß, einem hohlen Schädel, den glühenden Wein zu ewiger Berauſchung.

Andere Sekten ſind die Phills, Verehrer der Götter niedern Ranges, die Waiſchnawas, die den Wiſchnu als den höchſten Gott verehren, die Saiwa's, die Schiwa als der Götter Höchſten anbeten, und wiederum von dieſen und den Sacta's ausgehend, verſchiedene andere Sekten, deren mehr denn dreißig im Allgemeinen beſtehen, darunter die bedeutendſten die Ramanudſcha's oder Ramanandi's, die Kabir Panthis, welche Letztere heut zu Tage die verbreiterſte Sekte in Indien iſt. Sie haben allem Bilderdienſt entſagt und halten das Leben der Einſiedler oder in Klöſtern für die höchſte und allein richtige Beſtimmung des Menſchen.

# III.

# Perſien.

In unermeßliche Fernen zurück führt uns die Betrachtung der Religion der Perſer. Wir wenden uns hier zu einer Religion, deren Cultus ſeit einer Reihe von Jahrhunderten auf der Erde erloſchen iſt. Auf der Hochebene von Iran und Kabuliſtan an der Grenze Oſt-Aſiens und am Fuße des Hindukuh-Gebirges, alſo im eigentlichen Herzen und Kerne Aſiens breitete das Land der Perſer ſich aus, beſtehend aus den Kaukaſiſchen und Nordindiſchen Ländern, und als ſolche zuſammengefaßt unter dem Namen Iran, dem gegenſätzlich die Länder von Turan gegenüberſtehen. Mit der iraniſchen oder altperſiſchen Religion nun haben wir es hier zu ſchaffen, ſie iſt es, welche eine neue Bildungsſtufe im Leben der aſiatiſchen Völker bezeichnet, und aus deren Schooße Jahrhunderte des Kämpfens und Strebens ſich empor ringen an das Licht der Welt.

Die Völker von Iran, auf der Hochebene lebend, trieben in ihrem erſten Erwachen und Entſtehen in nomadiſchen Horden ſich umher, und haben immer, durch alle Zeiten und alle Kämpfe hindurch, einen gewiſſen nomadiſchen Zuſtand nicht in ſich bezwingen können. Dieſes Umhertreiben in einzelnen, zerſtreuten Horden läßt uns daher auch die älteſte

Geschichte Irans dunkel und unklar erscheinen. Nirgends herrschte Cultur und Sitte, und selbst nicht in Traditionen wurde das aufsprossende und erst erblühende Leben des Iranischen Volkes festgehalten. Größere, durch Dschemschid (auf den wir weiter unten zurückkommen werden) bewirkte Gesittung brachte auch mehr System in die religiösen Begriffe der Parsen, und als höchste Blüthe dieser ganzen Bildungsperiode erscheint das Zend-Avesta, das Gesetzbuch der Parsen; dieses Buch, das einzige in der alten untergegangenen Zendsprache geschriebene Werk, das auf unsere Zeit überkommen ist, ward angeblich von Zoroaster (Zerduscht) verfaßt und den Parsen als Religionsgesetz übergeben. Doch beruht diese Annahme vielleicht insofern auf einem Irrthum, als nur ein Theil desselben von Zoroaster herrührt, da in dem, im Zend-Avesta befohlenen Gebeten auch die Anrufungen des Zoroasters und seiner ruhmvollen Nachkommen vorgeschrieben werden. Das Zend-Avesta aber lag dem ganzen Cultus der Parsen zum Grunde, und ist auch jetzt noch die hauptsächlichste Quelle, aus der wir die Kenntniß der iranischen Religion zu schöpfen haben. —

## 1. Hom, Dschemschid, Zoroaster.

Friedlich und still lebten die schuldlosen Kinder Irans auf ihren Bergen, und in ihren duftigen Thälern, und die Natur, die in reichster Ueppigkeit rings um sie her erblühete, ward ihren kindlichen Begriffen die sie schützende und sie strafende, die helfende und verderbende Gottheit. Den Naturelementen zollten sie demgemäß, als den Gebern des Guten und des Lebens, der Sonne, dem Mond und den Sternen,

als den Gebern des Lichtes, ihre unschuldsvolle, naive Verehrung. So umfaßt diese erste Religionsepoche die friedlich stille Kindheit des iranischen Volkes, und unter dieser Hirtenreligion lebten sie glückliche, der Befriedigung der nächsten und natürlichsten Bedürfnisse gewidmete Tage. Die Götter der Elemente und der Natur überhaupt, diese Götter, an welche die alten Parsen glaubten, sie bedurften zu ihrer Anbetung keiner Altäre und keiner Tempel; jeder Baum war ein sich wölbender Tempel der Götter und jede auflodernde Flamme trug in sich den Altar, auf welchem die Gebete der Gläubigen gen Himmel loderten. Das Licht, das diesen Naturkindern die Schönheit der Welt beleuchtete, mußte ihnen daher als eine befreundete, gütige Gottheit erscheinen, und da das Licht und das Helle doch nur eine Wirkung und Ausstrahlung des Feuers ihnen erschien, so war es in ganz natürlicher Folge zunächst das Feuer, das ihrer höchsten Anbetung sich darbot, aber nicht das Feuer, in dem materiellen Sinne, nicht das Feuer des Heerdes oder der Werkthätigkeit war es, das sie verehrten, nicht die auflodernde Flamme, sondern der Geist des Feuers, diese lichtbringende, das Dunkel verscheuchende, Segen verbreitende Gewalt, die in dem Innern dieses Elementes glühte, und nur äußerlich, sichtbarlich als Flamme empor blühte, als eine sinnliche Ausstrahlung des lichtbringenden, belebenden, erwärmenden, die ganze Welt zusammenhaltenden, innern Feuers.

Das Feuer, das lichtgebende, das als Sonne mit seinem glanzvollen Strahl die Welt erleuchtete, und das Dunkel der Nacht verscheuchte, es mußte diesen einfachen Kindern der Natur als segenwirkende, heilbringende Macht erscheinen, als die gute Gottheit, welche Glück und Leben, Schönheit und

Genuß über die ganze Welt ausgoß, und so nannten die Parsen es den Gott Ormusd. Diese gute und höchste Gottheit des Feuers aber, Ormusd, welcher aus sich den Strahl des Lichtes entlassen, mußte, indem sie das Gute und die Tugend mit ihrem göttlichen Strahl beleuchtete, zugleich im natürlichen Gegensatz dem Laster und dem Bösen ein Feind und Schrecken sein. Nur die Tugend sucht das Licht, vor dem das Laster zu fliehen hat in die Schatten der Nacht, und so ist das Licht der feindliche Gegensatz des Dunkels, und weil das Licht oder das Feuer identisch erschien mit dem höchsten guten Geiste, so mußte des Lichtes Gegensatz, das Dunkel, gleichfalls identisch erscheinen mit dem höchsten bösen Geiste, dem Gotte der Finsterniß, Abriman.

Aus dieser einfachen, aus der Natur hervorgegangenen Anschauung, entwickelte sich das ganze System der feueranbetenden Völker Irans. Unter dem Glanze des Feuers, das selber der höchste, einige Gott, bewegten sich die guten Geister, deren natürlicher Gegensatz die unter dem Schatten der Nacht sich verbergenden Geister des Bösen sein mußten. Ein ewiger Kampf herrscht zwischen den Geistern des Lichtes und der Finsterniß, aber zuletzt, am Ende aller Dinge, wird der Gott des Lichtes siegen über den Dämon der Finsterniß. Das Licht also ist das Gute, die Tugend, es ist die Wahrheit, denn nur was ächt ist, kann bestehen vor dem reinen Glanze des Lichtes; und der Wahrheit Gegensatz, die Lüge, gehört daher der Finsterniß und den bösen Geistern der Nacht an. Deshalb der Parsen Abscheu vor der Lüge, und deshalb ist die Wahrheit das hochheilige Gebot aller Völker Iran's. —

Aber diese mehr geistigen und metaphysischen Ansichten des Feuers und Lichtes waren den ersten Religionsbegriffen

der Parsen nicht eigen. Ihnen galt die sichtbare, äußere Kraft des Feuers noch als die anzubetende Erscheinung eines Gottes, und die ihnen von Hom verkündete Lehre brachte ihnen nicht dieses höhere Sittengesetz der Wahrheit und des Lichtes, sondern nur das Sittengesetz der Arbeit und der Thätigkeit. Unter dem größten und herrlichsten der Herrscher Iran's, unter Dschemschid, war es, daß Hom als Bote Gottes den Parsen erschien, und ihnen das neue Gesetz der Arbeit und des Ackerbaues gab. Oder vielmehr, dem Zend-Avesta zufolge, war es Hom, der den Dschemschid auserwählte zum Verkündiger seines Gesetzes, denn Hom selber thront im Himmel, und erscheint, von den Sterblichen angerufen, als ihr Rathgeber und Helfer. Auch Zoroaster betete und rief zu Hom:

Am gäh Hâvan, neigte sich Hom von hoch oben hernieder zu Zoroaster, der den Thurm des Feuers besprengte, und das Wort des Ormusd aussprach. Zoroaster fragte ihn um Rath und sagte: wer ist der Mensch, welcher in Gerechtigkeit lebend gleich dem Zoroaster, gleich mir, der ich der Reinste bin dieser seienden Welt, welcher von Dir die Gunst erhalten hat, seine Seele rein und unsterblich zu bewahren.

Darauf erwiederte Hom, der Reine, welcher den Tod entfernt, mir: ich bin, o Zoroaster, Hom, der Reine, welcher den Tod entfernt; der, welcher zu mir spricht, o Sapatman, der mich ißt, indem er mich anruft, der demuthsvoll an mich seine Gebete richtet, empfängt von mir die Güter der Welt.

Worauf Zoroaster sagte: ich richte mein Gebet an Hom. Wer ist, o Hom, der erste Sterbliche, der in der sichtbaren

Welt Dich angerufen, vor Dir sich gebeugt hat, und von Dir dann erhielt, was er erflehete?

Darauf erwiederte Hom, der Reine, welcher den Tod entfernt, mir: Vivenghâm ist der erste Sterbliche, der in der sichtbaren Welt mich angerufen, und vor mir sich gebeugt hat, und dem ich erfüllte, was er erflehete, er, der einen auserwählten Sohn gezeugt hat, den Tschemschid, den Vater der Völker, den glänzendsten der Sterblichen, geboren unter dem Glanze der Sonne. Unter der Regierung dieses Fürsten starben nicht die Thiere, verdorrten nicht die Früchte und das Wasser, fehlten nicht die Dinge, die man essen mochte auf dieser Welt.

Während der glänzenden Regierung Tschemschid's gab es nicht Kälte, nicht Hitze, nicht Alter, nicht Tod, nicht ungeordnete Leidenschaften, die Erzeugnisse der Dews. Die Menschen, frisch und glänzend, schienen niemals älter als funfzehn Jahre zu sein. Die Kinder gediehen, so lange regierte Tschemschid, der Vater der Völker, der Sohn des Vivenghâm*).

Tschemschid, dieser von Hom begnadigte erste Sterbliche, wird überall in den Sagen und Mythen der Parsen gepriesen als der größten Sterblichen Einer. Er war es, der den Völkern die ersten Begriffe gab von höherer Wissenschaft und Kunst, der sie Ordnung lehrte und Gesetz, und deshalb ward er von den Parsen selbst als der Götter Einer, als der

*) Zend-Avesta. Traduit en français par Anquetil du Perron. Alle in diesem Abschnitt vorkommenden Anführungen des Zend-Avesta sind dieser Ausgabe von Anquetil du Perron entnommen.

Genius des Lichts, weil von ihm das Licht der beginnenden Erkenntniß ausstrahlte, verehrt. Im Schah Nameh des Firdusi (Heldenbuch von Iran, von J. Görres) finden wir seine Geschichte, wie folgt:

„Wie die Tage des Themuresch zu Ende gekommen, folgte ihm sein trefflicher Sohn Dschemschid. Seinen Geboten gehorchten Vögel und Peris, die Erde nahm zu an Glanz unter ihm. Ich bin, sprach er, durch Gottes Macht Mobed und König. Kaftan und Ringpanzer und Harnisch machte er den Heiligeistigen bekannt. Er lehrte andere Kleider bereiten für die Pracht, und andere für den Krieg, von Flachs und Seide, und Wolle und Kameelhaar; kostbares Zeug verfertigte er, und solches von geringerem Werthe. Nähen lehrt er und sticken und weben auf dem Stuhle, und das Gewebte durchnähen und säumen. Funfzig Jahre brachte er damit zu, die Stände zu ordnen. Aus dem versammelten Volke wählte er den Stamm der Saturian, weise nenne Du dieselben, und erkenne sie als Priester, und wies ihnen den Berg an zur Wohnung. Ihr Ort war vor dem heiligen Feuer, und das Gebet ihr Geschäft. Die Heerführer und Gewaltigen vor dem Antlitz des Schahs wurden erlesen sofort, damit sie säßen zu oberst, Benesarier wurden sie geheißen. Sie sind die Männer des Krieges, brüllende Löwen der Schlacht, der Ruhm des Heeres und die Ehre des Reiches, Schützer der Marken, Fuß des Thrones, ihr Name Muthreich. Ein dritter Haufen wurde geschaart und Sebaisa genannt. Ein löblicher Stand, dem Du nicht ohne Rührung zusiehst, fruchtbar sind sie selbst, und fruchtbar wird von ihnen die Welt. Sie pflügen und säen und ernten, frei von drängender Leibesnoth, sorglos um Nahrung und Tode, erreicht die Verläumdung sie nicht, und ihr

Ohr zerreißt kein Vorwurf. Den vierten nennen sie Anuchesi, ihr Geschäft ist, die Künste zu üben, sie eilen immer voller Gedanken, ohne Unterlaß thätig, sind sie fort und fort von Sorgen befangen. Alles beschickte er wohl binnen dem Verlaufe von funfzig Jahren, damit Jeder kenne sein Maß, und wisse, was Recht ist und Unrecht.

Sofort gebot der Schah den unreinen Diws, mit Wasser Erde zu mischen, und sie machten aus gebauenem Stein einen Bau, aus Stein und Kalk baueten die Diws das Gemäuer. Nach dem Aufriß vollendete er das Werk, Bäder und geräumige Palläste, und ein Schloß, schützend gegen jede Gefahr. Viel kostbar Geschmeide, Gold und Silber und Hyacinthen und Rubinen brachte er mit kunstreicher Fertigkeit aus hartem Gesteine hervor, und fand den Schlüssel zu den verborgenen Schätzen. Süße Wohlgerüche erfand er, denn die Menschen haben Gefallen an gutem Geruche: Sim und Kafur und Moschuswasser lehrt er bereiten, und Ud und Amber und das helle Rosenöl, Arzneien dem Kranken, dem Gesunden zuträglich. Im Königsglanze bereitete er sich einen Thron mit kostbarem Geschmeide besetzt, wenn er gebot, erhob ihn ein Diw und führte ihn aus der Tiefe gegen Himmel. Dschemschid streuten sie Edelgestein, und nannten den Tag Nurus. Wenn die glänzende Sonne die Mitte des Himmels erreichte, bestieg ihn der Schah; die Welt versammelte sich um den Thron, Alle umstanden ihn, staunend über seinen Glanz und seinen Wohlstand. In jedem neuen Jahre im Hormus Ferverdi versammelten sorgenfrei sich die Großen, nach Vedern und Wein riefen sie mit dankbarem Gemüthe, und das Gastmahl blieb fortan als Andenken jener Chosrews.

Drei Jahrhunderte förderte sich in dieser Weise das Werk, sie sahen nicht den Tod im Gefechte, und kannten nicht Krankheit noch Schmerz. Gegürtet die Mitte, wie Sclaven, standen die Tivs, den Thron bestieg der Herr des Erdkreises, der König Tschemschid, in der Hand fasste er den Becher mit Wein, und die Tivs heben den Thron in den Himmel, zur Höhe den Sessel des Sirehked, und die Vögel von einem Ende zum andern flogen in Reihen geordnet.

Lange Jahre strahlte der Glanz Gottes von ihm, und sie sahen nichts als Gutes vom erhabenen Schehriar: ihm war die ganze Erde unterthan, nur einen Thron sah er und außer sich Niemand in der Welt. Da wich er von Gott, und gab ihm nicht die gebührende Ehre, er berief die Großen des Heeres und sprach: außer mir kenne ich nichts mehr auf Erden. Verstand kam durch mich in die Welt, gleich mir hat der große Thron noch keinen Gekrönten gesehen. Mit meiner Krone habe ich die Erde geziert, sie ist geworden, wie ich's verlangt. Speise und Schlaf und Freude haben sie von mir, und Kleidung und Lust. Gewalt und Krone und Reich und die Stärke sind mein, Krankheit und Sterben stehen vor mir. Wer außer mir hat den Tod von der Erde genommen? und wer ist noch Schah auf ihr? Euch ist von mir Verstand und Seele gekommen, und da sie nun wissen, daß ich Solches vollbracht, müssen sie den Weltschöpfer mich nennen. Wie er also gesprochen, da wich der Glanz Gottes von ihm, und die Erde wurde voll Reden. Wer von Gottes Wegen sich kehrt, dem wird Verderben zu Theil."

---

Wie auch der Uebermuth und Stolz Tschemschids zuletzt sein Schicksal wenden mochte, immer doch war er der Lehrer

und Wohlthäter seiner Völker gewesen, erweckt und gesandt von Hom, diesem großen Propheten, der im Zend-Aveſta in vielfachen Gebeten angerufen wird als das Wort des Lebens, der König im Reiche des Ormuzd, der Schutzgeist der Menschen, Verkündiger des alten Gesetzes, und Heilbringer für die alte Zeit, bis der Neuzeit Segen in Zerdusht erblühete. —

Durch seine Lehre war das Leben der Völker in Klassen und Stände geordnet, er hatte aus dem nomadischen Zustande sie durch Dschemschid empor gerissen, und sie Sitte und Gesetz gelehrt. Deshalb ward auch dem Hom noch in den späten Zeiten des Zoroaster gottähnliche Verehrung gezollt, und mit dieser Verehrung hängt ein dem Hom gewidmeter Baumdienst zusammen. Der Baum war es, der auf den Zügen der wandernden nomadischen Parsen ihnen Schutz und Kühlung verlieh, unter ihm ruhten sie aus vom ermattenden Wandern, und unter seinem erquicklichen Schatten, den sie als eines guten Geistes Verkündigung und Nähe betrachteten, mußte ihnen, den ruhelosen Nomaden, die erste Ahnung aufgehen von dem Segen der Ruhe und der Ansiedelung. Und als dann, von Hom erweckt, Dschemschid die Völker den Ackerbau lehrte, und die Arbeit ihnen gab, da wiederum verlieh der Baum ihnen, den im Schweiße ihres Angesichtes Arbeitenden, Schatten und Erquickung, und es war Hom, der in des Baumes kühlendem Rächeln sie grüßte und segnete. So entstand die Verehrung des Baumes, und so auch, indem man betete zu Hom, ward der beschattende Baum, und die erquickliche, labende Quelle angerufen.

Hom's Priester und Diener waren die Magier, die aus Zeichen und Begebenheiten, besonders aber aus der Constellation der Gestirne, der Zukunft Ereignisse verkündeten, und

überall und bei allen Gelegenheiten zu Rathe gezogen werden mußten. Herodot führt sie (I. 101) als einen eigenen Stamm der Meder an. Unter sich zerfielen die Magier wiederum in drei Abtheilungen: In die Herbeds (Lehrlinge), die Mobeds (Meister) und die Destur-Mobeds (vollendete Meister). Die Magier bildeten den ersten Stand des Reiches, waren Erzieher der Könige, so wie des Volkes, die berathenden Beistände des Herrschers und der Familien, und deuteten die Bücher der Religion den Laien und Kindern (Creuzers Symbolik und Mythologie, im Auszuge von Moser, S. 218).

Aber Hom, mit seiner segenwirkenden Lehre von der Arbeit, mußte doch nur der Vorläufer sein von dem großen Propheten Zoroaster, der die Lehre des Hom, diese sinnliche Lehre äußerer Anschauung und Anbetung, mehr durchgeistigen und versittlichen sollte. Unter Hom war Ormusd, der Gott des Feuers, verehrt worden als der Gott, dessen wärmender und Leben zeugender Strahl die Behaglichkeit und das Gedeihen des äußern Lebens den Menschen als Segen verlieh, unter Zoroaster sollten sie lernen, in Ormusd, dem Lichtgotte, des innern Lebens Bedeutsamkeit zu verstehen. Das Licht sollte ihnen jetzt die Wahrheit bedeuten, und die Tugend, so wie des Dunkels und der Finsterniß Gott Abriman ihnen identisch erscheinen mußte mit der Lüge und dem Laster. Im Lichte zu wandeln, nach dem Lichte zu streben, lichtdurchzogen sich selber zu fühlen, das war es, was zu erstreben Zoroaster sie lehrte, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewinnt die Feueranbetung der iranischen Völker eine höhere, sittliche Bedeutung. So war Zoroaster der eigentliche Begründer der iranischen Religion, denn durch die tiefere und sittliche Lehre und Idee allein, welche der zur Darstellung

gebrachten und verſinnlichten Gottheit inne wohnen muß, erhebt ſich der phantaſtiſche Wahn zur Religion, ſteigt aus dem ſichtbaren Götzenbilde der unſichtbare Gott hervor.

Wann Zoroaſter gelebt, iſt nicht genau zu beſtimmen, doch geht aus einzelnen Andeutungen hervor, daß er nur um wenige Menſchenalter nach Hom geweſen ſein muß, und zwar unter der Herrſchaft des mächtigen und glanzvollen Königs Guſchtaſb, in welchem letztern man wohl nicht ohne Grund den Darius Hyſtaſpis vermuthen kann. Nicht allein die Verwandtſchaft der Namen Guſchtaſb und Hyſtaſpis ſpricht für dieſe Vermuthung, ſondern auch der ganze Zuſammenhang in der Sage vom Guſchtaſb, wie ſie im Schah Nameh uns mitgetheilt wird (ſiehe Görres, Heldenbuch von Iran, Th. II. S. 260). Dieſe Annahme gewinnt noch dadurch an Wahrſcheinlichkeit, daß in der angeführten Stelle ausdrücklich des zweiten Nachfolgers des Guſchtaſb, als des Siegeshelden Kay Chosrew gedacht wird, welcher Name wohl unverkennbar eins iſt mit Cyrus *).

Unter Guſchtaſb alſo war es, daß Zoroaſter oder Zerduſcht den Parſen die Religion des Lichtes gegeben. Wunder gingen ſeiner Erzeugung voraus, und in der Stunde ſeiner Geburt ſchon lächelte der glorienumſtrahlte Knabe. Aber Fürſt Douranſeroun, der Magier Erſter, hatte in den Sternen geleſen, daß Zerduſcht gekommen ſei, der Magier Macht zu ſtürzen, und deshalb verfolgte er den Knaben. Aber allen Gefahren entrann unangefochten das Wunderkind.

*) Siehe: Wiener Jahrbücher der Literatur. Jahrgang 1820. Th. I. S. 14 und: die Religionsſyſteme der heidniſchen Völker des Orients. Dargeſtellt von P. J. Stuhr. S. 354.

Das Feuer, das um ihn angezündet ward, ihn zu verbrennen, war ihm nur wie ein mildes, läuterndes Bad, die wilden Stiere, die auf das Kind gehetzt wurden, sie wagten es nicht, ihn zu verletzen, die Pferde, auf deren Pfad er gelegt ward, traten scheu vor ihm zur Seite, und als der Magier Fürst endlich das Wunderkind in die Wüste aussetzen ließ, den hungrigen Wölfen zur Speise, trug eine Wölfin das Kind schützend in ihre Höhle, und von der Weide hernieder stiegen zwei Schafe in die Höhle der Wölfin, um den glorienumstrahlten Knaben zu tränken mit der Milch ihrer Euter, bis Togdo, des Knaben Mutter, angstvoll herbei kam, und aus der friedlichen Behütung des Wolfes und der Schafe ihr Kind mit sich forttrug. Vergebens waren alle Zauberkünste der Magier, Zoroaster wuchs und gedieh zu ihrem Schrecken immer mächtiger und schöner heran, und als er erwachsen, ward ihm von Ormusd geboten, die reine Lehre dieses Gottes in Iran zu verkünden. Diese Lehre theilte Ormusd selber ihm mit, in vielfachen Gesprächen, die von Zoroaster niedergeschrieben wurden, und einen Theil des Zend-Avesta ausmachen.

So, vom Gotte selber unterwiesen, ging Zoroaster zuerst in das einsame Gebirge, um in tiefernstem Sinnen seiner Mission Vollgefühl und Bewußtsein in sich aufzunehmen. Hier erschien ihm Ahriman, der Gott der Finsterniß, und bot ihm die ganze Welt an zum Preise, wenn er von Ormusd abfallen, und sich ihm zuwenden wolle. Zoroaster aber verjagte ihn mit verachtungsvollen Worten, und ging dann gestärkt und glaubensmuthig wieder in die Welt, und zum König Gustasp, dem er die heiligen Glaubenslehren des Zend-Avesta, wie Ormusd selber sie ihm verkündet, erklärte,

und ihn ermahnte, ſich zu dieſer Religion zu bekehren. Bald gelang es ſeiner Lehre, und den von Zoroaſter verübten, vielfachen Wundern, den König Guſtasp zu bekehren. Aber dies entſtammte die Eiferſucht der Magier, ſie trachteten, Zoroaſter zu verderben, und es gelang ihrer Liſt, den neuen Propheten beim König zu verdächtigen, ſo daß er mit Ketten belaſtet, ins Gefängniß geworfen ward. Ormusd aber war mit ſeinem getreuen Propheten; durch dieſes Gottes Macht geſchah es, daß des Königs Lieblingsroß, das ihn zu ſiegreichen Schlachten getragen, plötzlich ſeiner Füße beraubt war, welche in den Leib eingekrochen erſchienen. Nachdem die Magier vergeblich alle ihre Zauberkünſte verſucht hatten, ward Zoroaſter aus dem Gefängniſſe geholt, und zu dem Pferde geführt. Er verſprach, es zu heilen, wenn der König ſich zu ſeiner Lehre bekennen, und noch einige andere Bedingungen erfüllen wollte. Als Guſtasp dies gelobt, rieb Zoroaſter, unter Anrufungen des Ormusd, und unter Gebeten aus dem Zend-Aveſta den Leib des Pferdes, und eins nach dem andern traten die vier Füße des Thieres wiederum aus dem Leibe hervor.

Nach dieſem Wunder bekannten Guſtasp und ſeine Unterthanen ſich zum Zend-Aveſta, der durch Zoroaſter verkündigten Lehre, nur verlangte Guſtasp noch, es möchten ihm vier Wünſche befriedigt werden, nämlich, daß er, erſtens, möchte den Ort ſehen, wohin er nach dem irdiſchen Leben gelangen werde, zweitens, daß er nichts von irgend einem Feind für ſeinen Körper zu befürchten habe, drittens, daß er Alles, was auf Erden geſchähe, wiſſen möchte, und daß, viertens, ſeine Seele bis zum Ende aller Dinge in ſeinem Körper bleibe. Zoroaſter bewilligte ihm dies unter dem Vorbehalt, daß Guſtasp nur einen dieſer Wünſche für ſich ſelber, die

Erfüllung der andern drei Wünsche seinen drei Söhnen möchte zukommen lassen, weil der, dem diese vier Wünsche alle erfüllt würden, selber ein Gott werden müßte. Als Gustasp dies zugestanden, flehete Zoroaster zu Ormusd, und die vier Wünsche wurden an Gustasp und seinen Söhnen erhört, auch sandte Ormusd vier seiner Diener zum Könige Gustasp, die ihm gebieten mußten, dem Zoroaster Leib und Seele anzuvertrauen. Also ward Gustasp und sein Volk der reinen Lehre gewonnen, Zoroaster las ihnen aus den heiligen Büchern des Zend-Aveſta, und lehrte ſie verſtehen, was ihnen dunkel blieb; Schüler ſammelten ſich um ihn her, die ſeine Lehre ausbreiteten durch alle Lande. Vielerlei Wunder verrichtete auch Zoroaster, wie er auch unter Anderm den Jüngling Lohrasp von den Todten wieder auferweckte. Kriege entzündeten ſich um der neuen Lehre willen, in denen Gustasp, nach manchem Unterliegen, endlich dennoch Sieger ward. Dann in ſeinem ſieben und ſiebenzigſten Jahre, nachdem er viermal verheirathet geweſen, ſtarb Zoroaster, ſeine Lehre den Völkern Irans hinterlaſſend in dem Zend-Aveſta.

---

## 2. Die einzelnen Götter der iraniſchen Religion.

Drei Hauptgottheiten ſind es, die dem Religionsſyſtem der Parſen als Leiter und Führer voranſchreiten, und denen die übrigen Geiſter, Dämonen und Genien, als Diener und Begleiter zugeordnet ſind.

Ueber allen Göttern, dem Gotte des Lichtes ſelber gebietend, und den Gott der Finſterniß vernichtend, wenn er es

will, ſtehet der einige und höchſte Gott, welches iſt: Zerwan Akerene, die ungeſchaffene Zeit. Das iſt der Urſchöpfer alles geiſtigen und ſinnlichen Daſeins. In ihm, dem Zerwane Akerene ſchlummerte vor dieſer Weltſchöpfung der Endlichkeiten und Unendlichkeiten Fülle, und Eins in ſich, ungetheilt und unbegrenzt ruhte die Gottheit in ſich ſelber, bis im Schöpfungs- und Geſtaltungsdrange der höchſte Gott aus ſich das Licht Ormusd entließ, der dann in göttlicher Werkthätigkeit aus ſich andere Geiſter zeugte, Welten gründete und belebte. So heißt es im Zend-Aveſta:

„Der wahre Schöpfer iſt Zerwane-Akerene, er iſt die Zeit, und die Zeit hat keine Grenzen; er hat nichts über ſich; er hat keinen Urſprung und kein Ende; er war immer und wird immer ſein. Wer irgend nur Bewußtſein hat, der wird nicht fragen: woher iſt die Zeit gekommen? Im Uranfange, als die Zeit ſchon war, da doch war noch Niemand vorhanden, der ſie Schöpfer nennen konnte, weil Zerwane Akerene noch nichts erſchaffen hatte. Dann ſchuf er das Feuer und das Waſſer, und aus der Miſchung Beider erſtand Ormusd. Die Zeit war ſein Schöpfer und bewahrte ſich die Herrſchaft über die Geſchöpfe, die er hervorgebracht.“

Daß Zerwane Akerene auch den Ahriman, den Gott der Finſterniß erſchaffen, das wird nirgends geradezu geſagt, vielmehr gehen die heiligen Bücher über dieſen, ihnen ſelber vielleicht zweifelhaft dünkenden Punkt, leicht hinweg. Aus der einfachen Anſchauung der naturunſchuldigen Kinder des alten Irans war die Idee von den waltenden Göttern des Lichtes und der Finſterniß hervorgegangen, die Propheten Hom und Zoroaſter hatten dieſe Idee der ſtreitenden Götter zu einer höhern ſittlichen Idee erhoben, aber die Göttergeſtalten ſelber

waren geblieben, und nicht nach ihrem Urſprung hatten ſie weiter geforſcht; ſie waren da, Zerwane Akerene, die Zeit, das Schickſal, hatte den Ormusd aus ſich entwickelt, hatte den Ahriman zugelaſſen, und nicht ſuchte man zu beſtimmen ihrer Zeiten Anfang, ſondern ihres Beſtehens ewige Dauer. Aber über allen Zeiten ſtand Zerwane Akerene, Er, der Zeiten Zeit, das Schickſal der Götter und der Sterblichgebornen ermeſſend, er, ſelber das Schickſal und der Urgrund alles Daſeins. Neben ihm ſteht:

Ormusd, der Gott und Schöpfer des Lichts, und deshalb auch der Gott des Guten und der Wahrheit, denn das Licht iſt die Wahrheit, es iſt auch das Gute, weil es der Finſterniß nicht bedarf und des Schattens, weil es ſtrahlend rings um ſich her Glanz verbreitet und Lebenswärme. Im Lichte zu wandeln, lichtrein zu leben, fleckenlos und hell ſeinen Pfad zu erhalten, das iſt des Parſen Aufgabe, und deshalb betet er zu dem höchſten Gotte des Lichtes, zu Ormusd, er betet zu ihm am Morgen und am Abend, er betet zu ihm, indem er ihm heilige Feuer entzündet, und vor ſich dieſes ſichtbare Bild des unſichtbaren Lichtgottes aufſtrahlen läßt, er betet aber auch zu ihm mit guten Handlungen und tugendhaftem Wandeln, denn in der Tugend und in dem Guten wohnt das Licht der Erkenntniß, und dieſes Lichtes Glanz in ſich empfinden, iſt das höchſte, Gott wohlgefälligſte Gebet. —

So ſoll das ganze Leben des Parſen ein Gebet ſein zu Ormusd, ein Gebet der That und des Gedankens, und außer dieſem Gebet der Geſinnung und des Handelns ſoll man auch zu Ormusd beten mit heiligen Anrufungen, und indem man ausſpricht das Wort, welches das erſte von Ormusd geſprochene Schöpfungswort war, das geheiligte Wort:

Honover, welches Ormusd zuerst bei Erschaffung der Welt ausgesprochen, und seitdem fort und fort spricht bis zu aller Zeiten Ende. Als Ormusd dem Zoroaster seine Lehre verkündet, fragt ihn Zoroaster nach diesem Wort, dessen Bedeutsamkeit ihm alsdann der Gott enthüllt:

„Zoroaster fragte den Gott: o Ormusd, Du der Herrlichsten Herrlicher, gerechter Richter der reinen Welt, die entstanden ist durch Deine Macht, welches ist dieses große Wort, gegeben von Gott, dieses lebensvolle und schnelle Wort, o Ormusd, sage es mir deutlich, dieses Wort, welches war vor dem Himmel, vor dem Wasser, vor der Erde, vor den Heerden, vor den Bäumen, vor dem Feuer, diesem Sohne des Ormusd, vor dem reinen Menschen, vor den Diws, den Kharfesters, vor der ganzen seienden Welt, vor allen Gütern und allen reinen von Ormusd gegebenen Keimen?

Darauf erwiederte Ormusd: das reine, das heilige, das raſche Honover, o Sapetman Zoroaster, ich sage es Dir deutlich, dieses Wort war vor dem Himmel, vor dem Wasser, vor der Erde, vor den Heerden, vor den Bäumen, vor dem Feuer, diesem Sohne des Ormusd, vor dem reinen Menschen, vor den Diws, den Kharfesters, vor der ganzen seienden Welt, vor allen Gütern und allen reinen von Ormusd gegebenen Keimen.

Sage mein reines Honover, o Sapetman Zoroaster, wenn Du nicht mehr sprechen kannst, wenn Du ohne Hoffnung bist (bei Annäherung des Todes); dann ist es so, als ob in den großen Gâhs, nicht mehr sprechen könnend und ohne Hoffnung seiend, Du es hundertmal wiederholtest. Sprich es aus, wenn Du sprechen kannst, und gesund bist; dann ist es so, als ob Du es zehnmal in dem Gâh wiederholtest.

Derjenige, o Sapetman Zoroaſter, der in der ſeienden, mir angehörenden Welt, das reine Honover ausſprechen wird, der, indem er es ausſpricht, es mit den befohlenen Ceremonien wiederholen wird, der, indem er es mit dieſen Ceremonien wiederholt, es mit lauter Stimme ſingen wird, der, indem er es mit lauter Stimme ſingt, ihm izeſchné machen wird, dem werde ich die Seele frei in die himmliſchen Wohnungen eingehen laſſen, ich, der ich bin Ormusd, über die Brücke, die für ihn drei Mal ſo breit ſein wird (als ſie es gemeinhin iſt): er wird himmliſch, er wird rein und himmliſch ſein, er wird glänzen in den himmliſchen Wohnungen.

Wenn der Menſch in der ſeienden Welt, welche mir gehört, o Sapetman Zoroaſter, ausſpricht das reine Honover, und davon nicht verabſäumt weder die Hälfte, noch den dritten Theil, noch den vierten Theil, noch (ſelbſt) den fünften Theil, ſo werde ich ſeinem Körper voran ſchreiten, ich, der ich bin Ormusd; ſo werde ich vom Behaicht ſeiner Seele voran ſchreiten in beträchtlicher Entfernung, in einer Entfernung, gleich der Breite der Erde.

Sprich alſo wohl aus dieſes große Wort, welches vorhanden war, früher als der Himmel geſchaffen, früher als das Waſſer, früher als die Erde, früher als die Bäume, früher als die Thiere, die vier Brüſte haben, früher als die Geburt des reinen Menſchen, der zwei Brüſte hat, dieſes Wort, welches früher vorhanden war, als die Amſchaspands.

Ich habe dies Wort ausgeſprochen mit Erhabenheit, ich, der ich ruhe in der Vortrefflichkeit, und alle reinen Weſen, die ſind, die geweſen ſind, und die ſein werden, ſind gemacht, und ſind gewandelt in der Welt des Ormusd. Jetzt ſage ich es, dieſes Wort, ſpreche ich es aus unaufhörlich und in aller

seiner Ausdehnung, und die Fülle des Geschaffenen mehrt sich." (Zend-Aveſta, nach Anquetil du Perron Th. II.)

Dieſes geheiligte Wort alſo, dieſes Wort, das Ormusd durch alle Zeiten hindurch ſchaffend ertönen läßt, als eine ſchöpferiſche Anrufung an ſich ſelbſt, als ein geſtaltendes Gebet, es wird fort und fort auch ausgeſprochen von allen guten Geiſtern, den Dienern des Ormusd, und wenn ſo Götter und Genien das Gebet des Werdens immerdar ertönen laſſen, um wie vielmehr iſt es des Menſchen Pflicht im Gebet ſich dem höchſten Gotte zu nähern, durch das Gebet ſich ihm ähnlicher zu machen. Daher die von den Parſen angenommene Wunderkraft des Gebetes, und deshalb auch durfte das Gebet und die heiligen Anrufungen der Magier niemals verſtummen, das geheiligte Feuer niemals erlöſchen, und fort und fort mußten die Magier je nach dem verſchiedenen Stande der Sonne, abwechſelnd verſchiedene, für jede Stunde beſtimmte Hymnen leſen.

Nicht durch Bilder oder Statuen haben die Parſen ihre Götter dargeſtellt, aber in dem Sichtbaren fanden ſie das Abbild der Götter und Dämonen wieder; in allem Guten, was iſt, ſpiegelt ſich das Bild des Ormusd, im Lichte verkündigt er ſich, im Lichte iſt er, wie in der Reinheit der Gedanken; das Feuer, als das ſtrahlendſte, iſt ſein ihm am nächſten entſprechendes Bildniß und deshalb, wie in den Tempeln und Kirchen anderer Völker der Götter ſichtbares, menſchlich blickendes Bildniß thront, ſo leuchteten bei den Parſen in dem großen Tempel der Natur auf den von ihr errichteten Altären, welches die Berge ſind, die heiligen Feuer, als des Gottes flammendes, übermenſchliches Bildniß. —

Aber nicht das materielle, irdiſche Feuer war es, das alſo verehrt ward als des Ormusd Bild, ſondern das Urfeuer, von welchem wiederum das Feuer des Heerdes nur ein Bildniß war. Das Urfeuer aber, es iſt das verbindende, einigende Glied zwiſchen Zerwane Akerene, der Zeit ohne Grenzen, und zwiſchen Ormusd; und zum Dienſte dieſes Urfeuers brannte überall auf den Bergen und in den Häuſern das Feuer der Materie (das irdiſche Feuer); auch heilige Feuerheerde, Dadgahs, wurden errichtet, auf denen das heilige Feuer nimmer erlöſchen durfte, und an denen die Magier fort und fort die Horen ableſen mußten. —

Dem Ormusd, dem Gotte der Reinheit und des Lichtes, ſchroff gegenüber ſteht:

Ahriman, der Gott der Finſterniß, und mithin des Böſen, denn wie das Licht gleich iſt dem Guten und der Tugend, ſo iſt die Finſterniß dem Böſen und dem Laſter identiſch. Und wie ſich Tag und Nacht fortwährend bekämpfen, ſo muß auch ein immerwährender Kampf ſein zwiſchen dem Guten und dem Böſen, alſo zwiſchen Ormusd und Ahriman. Mit Ormusd zugleich war Ahriman aus dem Willen des Zerwane Akerene hervorgegangen, und ein ewiges Kämpfen zwiſchen dieſen friedlichen Principien mußte naturgemäß ſeitdem ſtattfinden.

Das Boun-Deheſch, die letzte Abtheilung des Zend-Aveſta, welche die Kosmogonie der Parſen enthält, berichtet darüber wie folgt:

„Alle Beide, Ormusd und Ahriman, ſind in ihrer Exiſtenz das einzige Volk der Zeit ohne Grenzen, das heißt, der herrliche Ormusd mit dem Geſetz: Ormusd iſt alſo in der Zeit geweſen, er iſt alſo und wird immer ſein.

„Ahriman, auch durch die Zeit seiend, war in der Finsterniß mit seinem Gesetz. Er hat immer geschlagen, ist immer schlecht gewesen, er ist es noch, aber er wird aufhören es zu sein und zu schlagen. Und der finstere Ort, den er bewohnte, ist das, was man nennt die Urfinsterniß: er war allein inmitten derselben, er, welcher genannt ist der Böse. Diese Beiden, in der Fülle des Guten und des Bösen Verhüllten, erschienen, indem sie sich miteinander vermischten; die Orte, die sie bewohnten, waren auch ohne Grenzen, das heißt, der des großen Ormusd, welcher genannt wird das Urlicht, und der des Bösen, welcher genannt ist die Urfinsterniß. Sie wohnten allein inmitten dieser Abgründe: und der Eine vereinigte sich mit dem Andern. Diese beiden Principien, jeder ruhend in seiner Eigenschaft, sind begrenzt nach ihrem Körper. Der zweite, Ahriman, weiß Alles, gleich dem Ormusd. Jeder von ihnen Beiden hat Alles, was ist, gegeben. Ormusd ist begrenzt, und er ist dennoch ohne Grenzen, denn er kennt die Grenzen der Macht dieser beiden Wesen, ruhend in ihren Eigenschaften: und der zweite ist Sclave und König. Das Volk des Ormusd wird ohne Ende sein bei der Wiederherstellung der Körper; das Volk des Ahriman wird verschwinden in der Zeit, wo die Wiederherstellung der Körper stattfinden wird; er selbst aber wird ohne Ende sein.

„Ormusd kannte in seinem universalen Wissen Alles, was Ahriman in seinen, dem Guten entgegengesetzten Begierden machinirte, und wie er, bis zum Ende seine Werke mit denen des guten Princips vermischen wollte, und welches am Ende seine letzten Anstrengungen sein würden. Darauf sagte Ormusd: ich muß durch meine Macht das himmlische Volk erschaffen. Er bedurfte dreitausend Jahre, um den Himmel

und ſein Volk zu erſchaffen; und dieſer Ahriman, immer das Böſe erſinnend und dem Guten feindlich, bekümmerte ſich nicht um das, was geſchah; Ahriman wußte nicht das, was Ormusd wußte.

„Dann endlich erhob ſich dieſer Böſe, und näherte ſich dem Lichte. Als er das Licht des Ormusd erblickte, er, der ſich nicht darum bekümmert das Gute zu thun, der nichts begehrt als zu ſchlagen, der umher rennt um zu zerſtören, da rannte er herzu um es zu verderben, das Licht; aber als er deſſen Schönheit, Glanz und Größe erblickte, da von ſelbſt kehrte er, fliehend, zurück in die dicke Finſterniß, welche er zuvor bewohnte, und dort ſchuf er eine große Anzahl von Diws und Daroudjs, welche die Welt martern ſollten.

„Ormusd, welcher Alles weiß, erhob ſich. Er ſah das Volk des Ahriman, ein entſetzliches Volk, Fäulniß athmend, ſchlecht, und nicht verdienend, daß es geſchaffen worden. Dann ſah Ahriman das Volk des Ormusd, ein zahlreiches, ein herrliches Volk, welches das höchſte Weſen anbeten ſollte, und das Ormusd gefallen hatte zu erſchaffen?

„Indeſſen Ormusd, der wußte, in welcher Weiſe das Werk des Pécilaré Ahriman am Ende ſich beſchließen würde, bot ihm den Frieden an, indem er zu ihm ſagte: o Ahriman, hilf der Welt, die ich geſchaffen habe, ehre ſie; und das, was Du hervorgebracht, wird unſterblich ſein, wird nicht altern, wird ſich nicht verderben, und wird nimmer fehlen.

„Darauf erwiederte Ahriman: Ich entſage jeder Verbindung mit Euch. Ich werde Eurem Volke nicht helfen; ich werde es nicht ehren; ich werde mich mit Euch zu keinem reinen Werke vereinigen. Ich werde Euer Volk martern, ſo lange die Jahrhunderte dauern werden. Ich, der ich der

Feind bin aller Eurer Schöpfungen, ich sollte Freundschaft schließen mit Euch! — Alſo war die Antwort, die Ahriman gab. Ormusd konnte dem nichts entgegenſetzen: er bietet den Frieden dem Ahriman, der ihn nicht annehmen will, und der, im Gegentheil, ihm den Krieg erklärt.

„Ormusd ſagte zu ihm: „„o Du, der Du nicht Alles weißt, der Du nicht Alles kannſt, Ahriman, Du wirſt mich nicht martern, nicht mich bekriegen können. Jetzt kannſt Du nichts beginnen gegen mein Volk, weil ich mich nicht von ihm entfernen werde.““ Noch mehr weiß Ormusd durch ſein allmächtiges Wiſſen; ich weiß, ſagt Ormusd, daß in dieſer Zeit ich nicht Dich bekriegen werde, und wenn Du mich bekriegſt, ſo wird Deine Gewalt nicht ſo weit gehen, mein Volk zu zerſtören: aber Du kannſt nach Dir ſelber handeln, wenn einſt die Menſchen, ſich einigend, ſich mehren und dann viel Uebles thun werden. Der reine Ormusd alſo ſagt ihm: o Ahriman, wenn Du Krieg anfängſt während des Laufes von neuntauſend Jahren, wiſſe, daß, nachdem er während dieſer Zeit thätig geweſen iſt, Ahriman dann ohne Macht ſein wird. Aber alſo antwortete Ahriman ohne Vorſicht, ohne Ueberlegung auf dieſe wohl überlegten Worte: jetzt, ſagte er, wenn zwei Menſchen ſich miteinander einigen werden, wenn dieſe Zeit kommen wird, dann werde ich die Welt bekriegen, ich werde ſie bekriegen bis zum letzten Tage.

„Ormusd, durch ſein allmächtiges Wiſſen, wußte, daß im Laufe dieſer neuntauſend Jahre er, Ormusd, während dreitauſend Jahre, ſollte immer allein einherſchreiten; daß, während dreier anderer tauſend Jahre die Werke des Ormusd vermiſcht ſein ſollten mit denen des Ahriman; daß die drei letzten tauſend Jahre ganz dem Ahriman gehören ſollten; und daß

am Ende Ahriman ohne Macht sein, und der Schöpfer des Bösen von den Creaturen entfernt sein würde. Ormusd wußte, daß er, Ormusd, das Honover aussprechen würde, das heißt, daß er deutlich ein und zwanzig Mal sprechen würde: Es ist der Wille des Ormusd ꝛc., und daß zuletzt er siegen, Ahriman ohne Macht sein, die Dews verschwinden würden, und daß bei der Auferstehung der Todten und der Wiederherstellung der Körper die Welt ohne Péetiaré, ohne Uebel, während der Dauer aller Jahrhunderte sein würde."

Im weitern Verlauf dieser Kosmogonie spricht Ormusd das Honover und fesselt dadurch Ahriman dreitausend Jahre im Reich der Finsterniß; während dieser Zeit nun beginnt Ormusd die Weltschöpfung; er schafft zuerst den Himmel, und dann die guten Geister, während der gefesselte Ahriman böse Geister aus dem Reiche der Finsterniß hervorsteigen ließ. Dann schuf Ormusd die Sonne, den Mond und die Sterne, und die ganze Welt. Als nun während dieser Schöpfungen die dreitausend Jahre vergangen waren, hörte die Fesselung des Ahriman auf, und mit allen bösen Geistern erschien er kampfesgerüstet vor dem Licht. Unter mancherlei Gestalten schlich er sich nun ein in des Ormusd reine Schöpfung; als Natter sprang er vom Himmel auf die Erde nieder; dann drang er ein in das Wasser, bohrte ein Loch in die Erde und durchwühlte auch diese, sah die Bäume und die Pflanzen, die Thiere und das Feuer. Als Fliege durchflog er dann die ganze Welt, und neidisch ob dem von Ormusd geschaffenem Schönen, erschuf er überall böse Geister und Dämonen, die zerstören sollten, was Ormusd so herrlich geschaffen.

Diesen Ideen von der Weltschöpfung, von dem Kampfe des guten und bösen Princips liegt ein tiefer, inhaltsreicher

Gedanke zum Grunde, ein Gedanke, wie er in neuerer Zeit zuerſt wieder, im Gegenſatz zu andern Philoſophen, von Jean Jacques Rouſſeau aufgeſtellt worden, es iſt der Gedanke: daß der Menſch von Natur gut ſei. — Dieſe Rouſſeau'ſche Idee ward alſo von den Parſen noch weiter ausgedehnt; nicht bloß der Menſch allein, ſondern das ganze weite All der Schöpfung war erzeugt im Lichte des Guten; fleckenlos und rein ſchuf Ormusd die ganze Welt, ſchuf er Himmel und Erde, ſchuf er den reinen Menſchen: und während dieſer Schöpfung lag das Böſe, lag Ahriman gefeſſelt in ſeinem Reich der Finſterniß, daß er nicht eindringen konnte in die Schöpfungen des Ormusd, dieſes Gottes der Reinheit und des Guten. Lichtdurchzogen, rein und unbefleckt alſo, ruhend in der Güte, war die Welt aus Ormusd erzeugt, und dann erſt, nach vollendeter Schöpfung, trat das Böſe in die Welt, um im ewigen Kampfe die lichthelle Schönheit der Welt zu beflecken, und den reinen Menſchen durch die Macht der Dämonen und Geiſter der Finſterniß zu verſuchen, und zu verderben.

Dieſe Lehre von der Urſprünglichkeit des Guten, das allen Dingen innewohnend, ſie war es, welche dem Parſen als hoffnungsreicher und anſpornender Glanz voranleuchtete und ihm den Kampf gegen das Böſe in ihm erleichtern ſollte. Denn nicht urſprünglich war das Böſe in ihm geweſen, es hatte nicht die Gewalt der Urſprünglichkeit für ſich, es war nur ein tückiſcher Feind, der das Urſprüngliche, Gute in ihm bekämpfen wollte, ein Feind, den er niederwerfen, den er verjagen konnte aus einem Reiche, welches urſprünglich dem Guten allein gehörte. Dieſer Kampf, den Ormusd und Ahriman durch aller Zeiten Lauf hindurch kämpften, er

wiederholte sich in jedes einzelnen Menschen Brust, und alle seine Kräfte sollte der Mensch aufbieten, den bösen Feind nicht einzulassen in seines Herzens Thor, oder, wenn dies dem Heimtückischen gelungen, ihn zu vertreiben aus der Stätte, die nicht ihm, sondern dem Ormusd, gehörte.

Aber nicht allein miteinander konnten Ormusd und Ahriman durch Jahrtausende hindurch den großen Kampf ihrer Existenz kämpfen, sie bedurften dazu der Krieger und Vasallen, sie bedurften der mächtigen Beistände, Ormusd, um das Gute zu erhalten, Ahriman, um das Böse zu verbreiten. So gingen aus dem Willen dieser beiden obersten Gottheiten andere Götter und Genien, Dämonen und Kobolde hervor. Dem Ormusd zunächst zur Seite standen:

Die Amschaspand's, die sieben großen Geisterfürsten: Bahman, Ardibehescht, Schariver, Sapandomad, Khordad, Amerdad, Goscherun.

Bahman, der Erste und Größte nach Ormusd, dem von diesem Gotte die Ueberwachung der Welt übertragen ist. Bahman ist Herr des Himmels, König der Welt des Lichtes, die übrigen sechs Amschaspands ruhen unter seinem Schutz; er ist Vater der Reinheit des Herzens, er gibt Frieden und Ruhe, bewacht die Heerden, empfängt die Gerechten am Eingang zum Himmel, und gibt den seligen Geistern goldene Kleider. Er ist auf Erden des Ormusd Statthalter, der der Lichtwelt im Allgemeinen vorsteht, während die übrigen Amschaspands nur Herrn und Beschützer einzelner Regionen und Abtheilungen der Welt sind.

Ardibehescht (herrliche Reinheit) ist der Schutzgeist des Feuers, der der Welt das rothglänzende Feuer gegeben. Er bekämpft die feindlichen Dews des Winters, schenkt

Gesundheit und Thatkraft, verleiht die Kunst der Rede, und gibt Größe und Ansehen auf dieser Welt.

Schariver (vortrefflicher König) ist aller Metalle Schutzgeist und Herr, und gebietet besonders über das Gold und Silber, welchem die irdischen Könige und Herrn ihre äußere Pracht und Herrlichkeit entlehnen.

Sapandomad (demuthsvoller Heilige) Beschützer des Ackerbaues und der Erde überhaupt.

Khordad (der Befruchtende) Herr und Schutzgeist besonders des belebenden Wassers.

Amerdad (des Todes Verscheucher) Schutzgeist alles keimenden und blühenden Lebens. Er vermehrt die Heerden und das Korn, und gibt die Bäume und die Früchte aller Art.

Goscherun, der Schutzgeist der Thierwelt, von dem im Zend-Aveſta gesagt wird, daß er beim Tode des ersten Stiers aus dessen linkem Vorderfuße hervorging. „Nach dem Tode des Stiers ging aus seinem linken Arm hervor Goscherun, welcher, gleich der Seele des Stiers, einzig war. Goscherun also trat aus dem Stier heraus, stellte sich vor den Körper und stieß einen Schrei aus, so laut, als ob tausend Menschen miteinander geschrieen. Er näherte sich dem Ormusd, und sagte zu ihm: welch einen Gebieter hast Du über die Welt gesetzt? Ahriman wird schnell die Erde zerbrechen, die Bäume verwunden, und sie vertrocknen mit brennendem Wasser; ist dieser der Mensch, von dem Du gesagt hast: ich werde ihn erschaffen, damit er lerne sich vor dem Bösen zu bewahren? — Ormusd erwiederte: der Stier ist erkrankt, o Goscherun, an der Krankheit, die dieser Ahriman über ihn gebracht hat, aber der Mensch ist aufbehalten für eine Erde, für eine Zeit, wo Ahriman seine Gewalt nicht ausüben kann.

„Goscherun erhob sich. Er näherte sich dem Himmel der Sterne, wie dem Himmel des Mondes und dem der Sonne. Ormusd zeigte ihm auch darauf den Feruer (die Seele) des Zoroaster, und sagte: ich werde ihn der Welt geben, und er wird sie lehren, sich vor dem Bösen zu bewahren. Goscherun ward nun voll Freude. Er willigte ein in das, was Ormusd von ihm verlangte, und sagte: ich werde Sorge tragen für die Geschöpfe der Welt." (Zend-Aveſta. Vouu-Dehesch. S. 356.)

Außer diesen sieben Schutzgöttern gibt es noch vielerlei Genien und Halbgötter. Zuerst:

Die Ized's, deren Zahl acht und zwanzig beträgt, und die wiederum den Amschaspands zugeordnete gute Geister sind, welche die Welt behüten. Sie wohnen und leben im Himmel und auf Erden, und in allen Elementen, vorzüglich aber sind sie die Inhaber der am Himmel erglänzenden Sterne, und als solche die unerbittlichsten Feinde der Dämonen der Finsterniß, weil sie die letztern nie unumschränkt herrschen lassen in der Dunkelheit der Nacht. — Aber auch die Städte und Dörfer, die Häuser und Straßen werden von den Ized's beschützt, und zu ihnen um Schutz und Hülfe zu beten, durfte der Parse keinen Tag verabsäumen.

Aber auch diese helfenden und segnenden Gottheiten genügten noch nicht dem Ormusd, um auf allen Welten sein Reich zu schützen und der Menschheit das Heil zu bewahren, darum schuf Ormusd weiter:

Die Ferwer's, die guten Geister, die in unzählbarer Menge im Himmel und auf Erden verbreitet sind. Sie wohnen allem Guten inne, und sind die Seelen der noch nicht gebornen Menschen, wie sie gleicherweise die Schutzgottheiten der Lebenden sind, und ihre Leiber bewahren vor

Krankheit und Tod. Sie geben den Gewäſſern Richtung und Lauf, beſchützen den, der ſie anruft, daß er nichts zu fürchten hat von dem feindlichen Ahriman. Sie ſegnen auch die Bäume, geben Ueberfluß, Wachſen und Gedeihen, Leben, Geſundheit und Kraft, und verhindern das Böſe. Jedes Weſen hat ſeinen hülfereichen, ſchützenden Ferwer, ſelbſt Ormusd iſt nicht ohne dieſen guten Genius. Sie ſind der Seelen Seelen, die Seelen aller Nichtgebornen, aller Gebornen und ſchon Geſtorbenen. Wer ſie anruft in gläubigem Vertrauen, dem verleihen ſie des Segens und des Heiles Fülle, ſei es in geiſtigen, ſei es in irdiſchen Dingen. Dem Mond und den Sternen zeichnen die Ferwers ihre Bahnen vor, ſie wachen auch über das Familienglück, und das Gedeihen der Heerden; und alles Glück der Menſchen, das Erblühen der Welt, das Rauſchen der Flüſſe, das Blühen der Bäume, Alles geſchieht nur durch die Ferwers, und zur Ehre der Ferwers.

Den Amſchaspand's, den Ized's und Ferwer's gegenüber ſtehen die Diener des Ahriman, denn an dieſem nimmer endenden Kampfe des guten und böſen Princips, des Lichtes und der Finſterniß, muß die ganze Schöpfung Antheil nehmen, und ſich in zwei feindlichen Partheien gegenüberſtehend, kämpfen hier und dort, zu gleichen Theilen, die Heere des Ormusd und des Ahriman. Mit den Amſchaspands kämpfen:

Die Erzdews, ſieben böſe Geiſter, deren Erſter Eſchem iſt, der Dew des Neides, des Zornes, der Heftigkeit, der erſte Diener und Freund des Ahriman.

Dieſen Erzdews zur Seite, kämpfend mit den Ized's und Ferwers, ſtehen die Dews, böſe Geiſter zweiten Ranges, ſich theilend in verſchiedene Abtheilungen. Mit den Ized's

kämpfen die Daroudjs, und unzählig wie das Heer der Ferwers ist das streitende Heer der Dews im Allgemeinen, jedem Ferwer gegenüber steht ei[illegible]ew, und wie jedes Wesen seinen Ferwer hat, so auch seinen Dew, der ihn zum Bösen zu verlocken trachtet, und durch allerlei Reizungen und Künste ihn sich zu gewinnen, und der Gewalt seines Ferwers zu entreißen sucht. Aber nicht bloß unsichtbar, dem menschlichen Auge nicht erkennbar, durchstreifen die Dews die Welt, sie hüllen sich auch in Menschengestalt, und so unter den Menschen wandelnd als ihre Brüder, verlocken und verführen sie dieselben doppelt leicht, und reißen durch das böse Beispiel üppiger Freuden die Menschen zum Bösen hin. Diese Dews in Menschengestalt sind die Darvand's, die unreinen Menschen, deren Ersten Ahriman schuf, als Ormusd den ersten reinen Menschen geschaffen. Im Boun-Dehesch lesen wir darüber:

„Während Ahriman die ersten dreitausend Jahre gefesselt lag, trat zu ihm jeder der Erzdews und sagte: erhebe Dich mit mir: ich will in der Welt Krieg führen mit diesem Ormusd und den Amschaspands; ich will sie fesseln. Der, welcher das Böse thut, zählte die Dews zwei Mal, und war nicht zufrieden. Ahriman fürchtete den reinen Menschen. Endlich trat der Darvand Djé am Ende der dreitausend Jahre zu Ahriman und sagte zu ihm: o Ahriman, erhebe Dich mit mir. Ich will in der Welt Krieg führen mit Ormusd und den Amschaspands; ich will sie fesseln. Darauf zählte der, welcher das Böse thut, die Dews zwei Mal und war nicht zufrieden. Ahriman wollte aus dieser Niedergeschlagenheit sich befreien, in die ihn der Anblick des reinen Menschen versetzt hatte. Der Darvand Djé sagte zu ihm: erhebe Dich mit

mir, um Krieg zu führen. Wie viel Leiden will ich ausgießen über den reinen Menschen, und über den Ochsen, welcher arbeitet. Nach dem, was ich ihnen werde thun, werden sie nicht mehr leben können. Ich will ihr Licht verderben. Ich werde sein im Wasser, in den Bäumen, in dem Feuer des Ormusd, in Allem, was Ormusd gemacht hat. Der, welcher nur das Böse thut, hielt nur zwei Mal Heerschau über seine Truppen; Ahriman ward entzückt vor Freude, er sprang empor aus der Niedergeschlagenheit, in der er war, und küßte das Haupt des Djé. Ahriman sagte zu Djé: ich bewillige Dir Alles, was Du wünschen magst. — Djé sagte zu Ahriman: ich wünsche die Gestalt eines Menschen zu haben; gib sie mir. Ahriman bildete einen schönen Körper, und diesen Körper, welcher der eines Jünglings von funfzehn Jahren war, zeigte er dem Djé; dieser Djé, unrein von Gedanken, führte ihn mit sich fort." (Zend-Avesta Th. II. S. 350.)

Der Sitz des Ormusd und der Götter- oder Geisterschaaren ist der Himmel Gorotman, ruhend über dem Berge Albordi, oder Alburs, von dem die Sonne, der Mond und die Sterne ausgehen und zu dem sie zurückkehren, jedesmal, wenn ihr irdisches Tagewerk vollbracht ist. Auf diesem Sitz der Götter herrscht ungetrübte Seligkeit. „Dort gibt es keine dunkle Nacht, keinen kalten Wind, keine Hitze, keine Fäulniß, des Todes Frucht, überhaupt kein von den Dews erzeugtes Uebel; da erhebt sich der Feind nicht als gebietender Herrscher, da leuchtet und wandelt immerdar dieser große Herrscher, dieser Amschaspand, die Sonne, diese Quelle des Friedens und des Lebens." (Zend-Avesta Th. II. S. 213.)

Vom Gipfel des Albordi zu dem über denſelben ſchwebenden Himmel der Seligen, dem Gorotman, führt die Brücke Tſchinewad, die Brücke des Todes, welche die Geiſter der Geſtorbenen überſchreiten mußten, um in den Himmel zu gelangen. Aber zuvor hatten ſie das Urtheil und die Prüfung des Todtengerichtes zu beſtehen, denn an der Brücke Tſchinewad harrten der körperbefreiten Seelen die:

Drei Todtenrichter, Mithra, Raſchneraſt und Seruſch. Dieſen Geiſterkönigen zunächſt mußte es zuſtehen, das Richteramt zu führen über die Seelen, denn ſie waren es, die, den Anſchauungen und Anrufungen des Zend-Aveſta gemäß, die Aufſicht und Bewachung aller ſittlichen Pflichten hatten, und den Menſchen lehren ſollten das Geſetz von der Heiligkeit des Gedankens, des Wortes und der That. In der Heilighaltung dieſer erhabenen Dreiheit beruht das ganze Sittengeſetz der Parſen, und das ſichtbare Bild eben dieſer dreifachen Heiligkeit war ihnen das hellglänzende, durchſichtig reine und ſtrahlende, das im Strahlenglanz wirkende, thatkräftige und lebenzeugende Feuer.

Seruſch wird im Zend-Aveſta oft angerufen als der ſichtbare Bote und Diener Gottes, von Ormuzd auf die Erde geſandt, ſein Geſetz zu verkünden, und zu wachen über die Heiligkeit des Gedankens.

Raſchneraſt, der zweite der Todtenrichter, hat zu wachen über die Heiligkeit und Wahrhaftigkeit des Wortes, deshalb verfolgt er mit rächendem Zorn die Heuchler und Diebe, die Lügner und Betrüger. Er iſt es, der auf der Brücke Tſchinewad die Handlungen der Menſchen abwiegt auf der Wage der Gerechtigkeit und Wahrheit. Wurden die

Mithra

Der Mithradienst u. die Sabazien

Seelen rein befunden, so gingen sie ein in den Himmel Gorotman, während die ungerechten hinabstürzten in den schwarzen Schlund Duhzak, in dessen unermeßlicher schauervoller Tiefe sie unendliches Leid zu erdulden hatten, und in denen die Dews und Tarenjs ihre Quälgeister waren.

Ueber Beiden, als der höhere, von dem sie Beide ausgegangen und Diener sind, steht:

Mithra, der Gott des Lichtes, der bald angerufen wird als die Sonne selbst, bald aber auch als derjenige, der die Sonne, „diesen großen König," aussendet auf die Erde. Aber nicht bloß dieser seiner materiellen Wohlthaten wegen wird er verehrt, sondern im höhern geistigen Sinne ist Mithra den Parsen das Vorbild innerer Reinheit und Heiligkeit, der lichtdurchzogene Geist des Guten, der den Parsen als ein hohes Beispiel der Sittenreinheit vorleuchtet, und den sie anzurufen haben als Beistand, um nicht zu wanken vom Pfade der Tugend. Im Zend-Aveſta finden sich vielfache Gebete und Anrufungen des Mithra, die alle von der tiefen sittlichen Bedeutung zeugen, die Mithra in der Religion der Parsen einnahm. An einer Stelle heißt es:

„Ich mache izeschné dem Mithra' dem Mithra, von dem ausgehen alle großartigen Dinge, der mit Sorgfalt uns schützt und bewacht, der tausend Kräfte hat, der König der Könige, der Alles weiß, der voll Reinheit spricht, der das Reine bewacht, der zu dem kommt, welcher in reinen Gedanken lebt, und diesem Gutes thut; der nach allen Städten kommt und macht, daß sie rein sind, der ihnen (den Städten) das Licht und das Glück bringt, und ihnen Vortrefflichkeit und Kraft verleiht."

Vielfach wird er bezeichnet als „der starke Held, der tausend Augen und tausend Ohren hat," als der Freund und Helfer derer „die dem Armen beistehen, und auf dem von Mithra vorgezeichneten Wege wandeln," als der von Ormusd mit tausendarmiger Kraft, und zehntausend Augen Begabte, in dessen Gefolge immer zehntausend himmlische Geister sich befinden, und der gesandt ist, das Gute zu beschützen, und das Böse zu zerstören. —

So steht Mithra da, als das versöhnende Mittelglied zwischen dem Guten und dem Bösen, als die lichtgebende Kraft, die Kraft, in welcher das Urfeuer und die Finsterniß miteinander verschmolzen, und zum Lichte geworden sind, und so, indem er gleichsam der Mittler geworden ist zwischen dem Gott und dem Teufel, soll er auch den Menschen ein Mittler und Erlöser sein, ein Beispiel, das dem Guten voranleuchtet auf der Bahn des Lebens, und durch seines reinen Lichtes Glanz den in der Finsterniß Wandelnden erhellt, und ihn zum Lichte bekehrt.

Das ist die Idee, die erste Grundlage, auf der von den spätern Philosophen des Alterthums die tiefe und inhaltsvolle Lehre des Mithradienstes aufgeführt worden, diese Lehre voll mystischen und tiefphilosophischen Sinnes. Aber die Mithramysterien und der mit der Anbetung des Mithra verbundene Geheimdienst gehören einer spätern Zeit an, und finden namentlich in Rom ihren Sitz und ihre Wurzel, während das alte Persien selbst wenig wußte von diesem Dienst und von dem mit demselben verbundenen Stieropfer.

Der Stier war den Parsen ein göttliches Symbol. Aus dem linken Vorderfuße des ersten, von Ahriman getödteten

Stieres war Goscherun, der Schutzgeist der Thiere, hervorgegangen, während aus dem linken Hinterfuße der bösen Dews Einer sich aufgeschwungen. Dieser Urstier Abudad war nach den alten Sagen der Parsen mit dem Urmenschen zugleich aus der schöpferischen Hand des Ormusd hervorgegangen, und nachdem sie dreitausend Jahre im Himmel in Betrachtung versenkt, waren Beide, der Mensch und der Stier, auf die Erde entlassen worden, um aus ihrem Samen Menschen- und Thiergeschlechter jeglicher Art zu erzeugen. Da aber Mithra vielfach angerufen wird im Zend-Aveſta als der Zeuger alles Lebendigen, als der erste Erhalter und Beschützer der Menschen sowohl, wie der Thierwelt, so geht daraus die nahe Beziehung des Urstieres zu dem Mithra schon hervor, aber der Stier wird auch oft symbolisch als die Erde gedacht, und als solcher ist er die Materie, auf die Mithra als lebengebende Kraft wirkt. —

Die Mithramysterien gehören aber, wie gesagt, nicht dem alten Iran an, sondern den Philosophen des alten Roms, welche dieselben in der Art der Eleusinischen Geheimnisse festlich begingen. Von Rom aus breitete der Mithradienst sich über ganz Kleinasien aus, ja selbst bis nach Syrien gelangte derselbe, und noch zur Zeit Christi ward er vielfach und eifrig begangen, wie denn selbst Kaiser Julianus, um ein Zeugniß zu geben von seinem Widerwillen gegen das neue christliche Dogma, mit glaubensvollem Eifer dem Mithradienste ergeben war. (Vergl. Creuzer a. a. O. S. 245.) Die Mithramysterien wurden in Höhlen und Grotten gefeiert, und wenn man in der ersten friedlichen Zeit dieses Dienstes einen Stier dem Mithra als Opfer schlachtete, so verlangte der Barbarismus einer spätern Zeit die grausame Spende von Menschen-

opfern auf den Altären des Mithra. Obwohl ein Edict des Kaisers Hadrian ausdrücklich die Menschenopfer beim Mithradienste aufhob, so opferte doch später noch der Kaiser Commodus mit eigener Hand dem Mithra einen Menschen. —

In diesem Mithradienste Roms wird Mithra gleichfalls als lichtgebende Sonne verehrt, und so fiel das Hauptfest des Mithradienstes in Rom zur Zeit des Wintersolstitiums, wo alse die Sonne einen neuen Kreislauf beginnt, und mit neuer lebenerzeugender Kraft auf die Welt einzuwirken beginnt. Dieses große Mithrafest (das Fest Natalis Solis Invicti) fiel auf den 25. December, obwohl die Sonnenwende selbst einige Tage früher eintritt, aber man wählte diesen Tag, weil gleichzeitig dann in Persien das Fest Mirrhagan fiel. (v. Hammer in den Wiener Jahrbüchern 1818.) An diesem Tage war ganz Rom voll Jubel und Lust, aus allen Thoren hinausströmend, eilte das Volk ins Freie, um im unverwandten Aufblicken zum Himmel den strahlenden Mithra in seiner neuen, lebenzeugenden Auferstehung zu begrüßen, um der neuen Sonne die glaubensvolle Huldigung darzubringen. Dieses Mithrafest des fünf und zwanzigsten December aber ist in das Christenthum selbst mit hinübergegangen, und wir haben es bis auf unsere heutige Zeit bewahrt, als das Geburtsfest des christlichen Heilandes und Erlösers. Dieses Geburtsfest hatte man in den ersten vier Jahrhunderten nach der Erscheinung Christi gar nicht gefeiert, und so sank das Datum dieses Tages in Vergessenheit und Unkenntniß. Als aber eine glaubensdurstige und festeifrige Zeit den Geburtstag Christi suchte, um ihn als hohen Festtag zu feiern, wählten die Priester klug den fünf und zwanzigsten December, weil

dieſer Tag, den zu feiern man gewohnt war, alſo den Völkern näher trat, und man unvermerkt dem gefeierten Mithra den neuen Heiland, Jeſus Chriſtus, unterſchieben konnte. So, indem man dem gewohnheitliebenden Volke ſein Feſt ließ, und nur die Namen ihm vertauſchte, war aus dem Mithra, der Sonne des alten Glaubens, der Chriſtus, die Sonne des neuen Glaubens geboren, um in urfriſcher Herrlichkeit aufzuſteigen und zu leuchten über der ganzen Welt'

# IV.

## China.

Wenn wir uns jetzt der Betrachtung des religiösen Lebens der Chinesen zuwenden, so fällt zuerst ein großer Abstand in die Augen gegen alle andern bisher uns bekannt gewordenen Religionssysteme, und von all den reichen Blüthenhainen der Poesie, die in den Religionen aller übrigen Völker des Alterthums uns entgegendufteten, finden wir hier kaum noch einzelne, halb verwelkte, farblos gewordene Blumen wieder. Nichts von den phantasiereichen, die tiefsten Naturgeheimnisse erfassenden Sagen, den liebebeißen und opferdurstigen Gestalten des alten Aegyptens, nichts von den tiefernsten, geheimnißvollen und großartigen Weltanschauungen Indiens, keine duftenden Haine, in denen beim goldigen Aufgange der Sonne die wasserschöpfenden Priester Hymnen singen zum Lobe Brahma's, keine gottbegeisterten Seher, keine sich selber für die Menschheit hingebenden Götter, nichts auch von den flammenden Feuern, in deren Strahlenglanze sich Ormuzd den Persern in seiner Reinheit und Götterwahrheit verkündete. Die Flammen sind erloschen, die Hymnen verstummt, und die Sagen, sie haben nichts mehr von dem Zauber der tiefen, die ganze Natur umfassenden Poesie.

Den Chineſen fehlt die Phantaſie, um deswillen auch haben ſie in ihren Götterſagen niemals zur Poeſie gelangen können, und das Phantaſtiſche muß das Ideale erſetzen. Der Verſtand iſt es hauptſächlich, der in ihnen mächtig iſt, aber es iſt der kleinliche Verſtand der Liſt und der Verſchlagenheit, der aus ſich heraus nimmer die Größe des Ideals, ſei es im Götter- oder Menſchenthum, gebären kann. Der Verſtand an ſich, er hat noch niemals Großes geſchaffen, wenn er nicht zuvor die Weihe der Begeiſterung empfangen, und die Nüchternheit mit dem Verſtande im Bunde kann niemals aus ſich einen Gott erzeugen. Den Chineſen aber fehlt die Begeiſterung des Gefühls, und ihrer Armuth ſich bewußt, haben ſie durch künſtliche Mittel zu erſetzen geſucht, was ihnen von Natur nicht zugehört und eignet. Der arme Chineſe in ſeiner nüchternen Verſtandesweisheit griff nach dem Opium; da er keine Begeiſterung auftreiben konnte, wollte er wenigſtens Berauſchung finden; da er, im nüchternen Wachen, ſeiner Phantaſie keine Ideale zu entringen vermochte, wollte er mindeſtens im berauſchten Schlummer phantaſtiſche Träume vor ſich empor ſteigen ſehen, und weil er ſich den Himmel nicht erobern konnte durch der Begeiſterung Siegermacht, wollte er in den Himmel ſich hinein lügen durch des Opiums Berauſchungskraft.

So erſcheint die Götter- und Geiſterwelt China's nur wie ein phantaſtiſcher Opiumstraum, in deſſen ziehende Dunſtwolken hier und da der nüchterne Verſtand mit grellen Blitzen eingeſchlagen, und aus dieſer ſeltſamen Miſchung iſt das chineſiſche Religionsſyſtem zuſammengeſetzt. Es iſt überhaupt eine Eigenthümlichkeit des chineſiſchen Volkscharakters, daß er niemals zur Erhabenheit ſich aufzuſchwingen vermag, und

daß die Größe selbst eingezwängt erscheint in kleinliche, fast komisch wirkende Formen. Deshalb hat so wenig als der Glaube auch die Poesie hier einen höhern Aufschwung gewinnen können. — Aber dieser große Verstand der Nüchternheit, indem er sich den kleinlichen Dingen vorzugsweise zuwendet, er hat bei den Chinesen Großes geleistet gerade in der geschickten und meisterhaften Ausarbeitung aller Kleinlichkeiten des Lebens. Bei diesem Volke finden wir daher die größte mechanische Geschicklichkeit, und ihre kleinlichgroße Geduld hat Werke hervorgebracht, die Staunen erregen müssen durch die Unermüdlichkeit und Beharrlichkeit, mit der sie ausgeführt werden. Dieser chinesische Verstand macht das Volk besonders geschickt, die Kräfte der Natur zu erlauschen und auszubeuten zu ihren kleinlichen, irdischen Zwecken, und die der Natur innewohnende Götterkraft dem Geiste des Menschen dienstbar zu machen. Deshalb sind die Chinesen das Volk der Erfindung, und es ist nachzuweisen, daß selbst die meisten derjenigen Erfindungen, auf welche wir Deutsche so stolz zu sein pflegen, und die einen so mächtigen Umschwung aller Lebensverhältnisse zur Folge gehabt, daß diese, wenn nicht von ihnen, wie glaublich erscheint, zu uns herübergekommen, doch mindestens lange, bevor wir nur eine Ahnung davon gehabt, bei ihnen bekannt und heimisch gewesen, wie namentlich die Erfindung des Schießpulvers und der Uhren. Aber Eines haben die Chinesen nimmer gekannt und verstanden, weil es sich nicht erfinden läßt, weil es erschaut werden will mit dem innern Auge der Begeisterung, weil es sich nicht dem Verstande, sondern nur dem Gemüthe und der Seele enthüllt, — dieses Eine, es ist die Schönheit, die reine, freie, urgöttliche Schönheit, und wenn Winkelmann von der Schönheit sagt, daß sie nicht in

einem bestimmten Begriff zusammenzufassen sei, sondern sich ankündige, wie ein leichtes Jucken in der Haut, dessen Ort man nicht ausfindig zu machen wisse, so muß man annehmen, daß die Chinesen ein zu dickes Fell besitzen, als daß sie jemals von diesem eigenthümlichen Jucken hätten Etwas empfinden können. Die Schönheit und das Ideal, Beides vermag der nüchterne Verstand nicht zu ergründen, weil die Schönheit wie das Ideal nur von der Begeisterung und von der Poesie sich erschauen läßt. Die Chinesen suchten sich aber ein eigenes Schönheitsideal für sich auszuklügeln, das sie in der Meinung von ihrer Unverbesserlichkeit mit pathetischem Ernst hinstellten. Dies war das Ideal des Absonderlichen, dem sie nachstrebten, das Absonderliche ward ihnen zum Ideal, und die Seltsamkeit zur Schönheit, und deshalb erscheint die zur Unnatürlichkeit eingezwängte Natur, die Natur, welcher der kleine Menschengeist Fesseln angelegt hat und die er in Banden eingeschnürt, bei den Chinesen als das strebenswerthe Ziel aller Lebenszustände. Nicht die Freiheit, sondern gerade die Unfreiheit der Formen ist es, welche ihnen als Schönheit erscheint: der Fuß, welcher durch künstliche Mittel so klein erhalten worden, daß er nicht vermag die Gestalt zu tragen, er ist der schönste, die Hand, welche man zu so kleinen Formen hat einzwängen können, daß sie nichts zu halten und kräftig zu erfassen vermag, sie ist die reizvollste, und die Dame, welche im Besitz dieser beiden Eigenschaften ist, wird das Entzücken der Dichter, und entlockt den behaarbüschelten Liebhabern Seufzer der Sehnsucht und des Begehrens.

So sehr entäußert aller Phantasie aber erscheinen die Chinesen, daß sie in ihrer Nüchternheit es selbst der Kunst versagen, durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel den

Eindruck, welchen die Natur in ihrer Freiheit und Totalität hervorbringt, im Bilde nachzuahmen. Nur, was man wirklich sieht, und so wie es gesehen wird, darf gemalt werden, und deshalb erscheinen ihre menschlichen Figuren in der Malerei alle platt und ohne Rundung, weil sie niemals es wagen würden, durch künstliche Schatten und Abtönungen diese Rundungen der menschlichen Formen wieder zu geben, deshalb sind ihre Landschaften stümperhaft und unkünstlerisch, weil auf denselben Alles wie eine einzige Masse im Vorgrunde steht, und ihre arme Phantasie ihnen nicht die Mittel an die Hand gibt, diesen Mißstand zu ersetzen, und dem Auge durch die Anwendung der Perspective zu Hülfe zu kommen. Als einst ein europäischer Maler, Sbirrardini mit Namen, in einer Säulenhalle Peking's eine Landschaft malte in täuschender Perspective, waren die Chinesen anfangs so erstaunt, daß sie erklärten, der Maler müsse mit dem Teufel im Bunde stehen: als sie aber dann durch Befühlen und Betasten der Leinwand sich überzeugt hatten, daß Alles, was sie sahen, auf einer glatten Fläche gemalt sei, erklärten sie, nichts könne unnatürlicher sein, als Entfernungen darzustellen, wo in der That solche nicht wären, noch sein könnten.

So werden wir sehen, wie auch in den religiösen Anschauungen der Chinesen selbst die Gottheit ihrer idealen Schönheit ist entkleidet worden, und mit den Menschen Mensch werden mußte, um verstanden und begriffen zu werden, und wie, der Individualität des chinesischen Charakters zufolge, ihr Religionssystem nichts weiter sein konnte, als eine Zusammenfassung moralischer Principien, untermischt mit verworrenen Bildern und Anschauungen, die den Berauschungen des Opiums entsprossen zu sein scheinen.

## I. Die Religion der Mitte.

### Kong-Fu-Dsü. Das Schu-King.

Viele Jahrhunderte vor dem Beginne unserer Zeitrechnung war es, daß in China dem Volke das „goldene Zeitalter" schon erblühete, daß ihnen in Unschuld und Frieden unter der milden Regierung weiser Herrscher schöne und heitere Tage wurden, daß ein weises und einfaches Sittengesetz sie in einfacher Art erfüllen lehrte die Gebote des Guten und der Tugend. In einfacher Beschäftigung und ernster Thätigkeit lebten die alten Söhne des großen chinesischen Reiches mit ungestörter, thatenvoller Heiterkeit, ohne Sorge um die Zukunft, ohne Reue um die Vergangenheit. Die alten chinesischen Geschichtsschreiber bezeichnen diese Zeit als eine solche, wo man weder geschriebene Gesetze, noch Bücher gekannt habe, wo weise Männer nur zum Nutzen ihrer Mitbrüder ihre Gedanken und die Gespräche mit ihren Schülern niederschrieben, und sie sagen, niedergeschrieben seien die Gesetze erst, als man anfing, sie zu verletzen, Bücher seien erst verfaßt, seitdem von den Irrthümern Laster erzeugt worden. Aber, einmal zu Irrthümern und Lastern gekommen, ging das heitere Glück China's zu Grabe, Unfriede und Haß, Tyrannei der Fürsten, niedere Gesinnung der ihn umgebenden ersten Minister brachte dem Volke Elend und Verderben, Neid und Eifersucht, Schmeichelei und Bestechlichkeit kämpften mit einander um den Besitz der Macht und führten das geknechtete, zerrüttete Volk an den Rand des Verderbens.

So war der Zustand des chinesischen Reiches zu Anfang des sechsten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, als unter

ihnen ein Weiser erstand, der Friede und Ruhe zurück zu bringen strebte in das vom Glück und der Unschuld verlassene Reich, ein Versöhner und Mittler, der die Laster der Gegenwart zu versöhnen strebte mit der Tugend der Vergangenheit, um dadurch das Glück der Zukunft, den Frieden kommender Tage zu vermitteln. Diesen Mittler und Erlöser finden wir in der Religionsgeschichte aller Länder wieder. Der Gott Osiris stieg zu den Aegyptern hernieder, um in Menschengestalt ihnen Gesetz und Ordnung, die Lehre der Liebe und der Gesittung zu geben; der Wischnu duldete für die Hindu's zehn Einkörperungen, um in allen ihnen vorzuleuchten als der Tugend Bild, und zu den feueranbetenden Persern kam Zoroaster, der Liebling des Ormusd, um in Zeichen und Wundern und durch göttliche Lehre sich den Parsen zu verkünden als der ächte Bote des strahlenden Lichtes der Wahrheit. Im leuchtenden Glanze ihres Götterursprungs sehen wir bei allen diesen Völkern die Mittler einherschreiten, Zeichen und Wunder gehen ihnen voran und begleiten sie auf ihrer irdischen Bahn, die Dichter singen ihnen Jubelhymnen, auf heiligen Altären flammen ihnen köstliche Opfer, und im Munde des Volkes ertönt die poesiereiche Wundersage ihres göttlichen Erdenwallens.

Anders ist es mit dem Mittler und Erlöser China's, dem weisen Kong-Fu-Dsü, im Abendlande bekannter als Confucius. Das nüchterne, verstandesstarke chinesische Volk weiß nichts von einer herniedergestiegenen, der Menschheit sich erfernden Gottheit, nichts von diesen tiefsinnigen poetischen Wundern, durch die sonst aller Orten die Gottmenschen sich verkünden. Kong-Fu-Dsü ist ein Weiser, aber ein Weiser dieser Erde, ein Mensch, der jedoch groß ist und erhaben in

der Verfolgung ſeines einmal vorgeſteckten Zieles, dem aber keine Zeichen und Wunder helfend zur Seite ſtehen; nur durch Ueberzeugung konnte das verſtändige chineſiſche Volk gewonnen werden, nur durch Ueberzeugung konnte es zum Glauben gelangen. Unter Entbehrung und Noth, das Haupt gebeugt unter der Laſt der Verfolgung und des Haſſes, hat Kong-Fu-Tſü ſeine Sendung auf Erden erfüllt, ringend gegen den Unglauben und die Sittenverderbniß, dem Hunger oft zur Beute, dem Neid und der Eiferſucht ein Spielzeug. Mehrmals von großen oder kleinen Fürſten des chineſiſchen Reiches zu ihrem erſten Rathgeber und Miniſter ernannt, ward er überall doch wieder verdrängt von dem Neide und der Ränkeſucht der Höflinge, und von dem Jauchzen des ſchwelgenden Laſters ward ſeine milde, zur Tugend ermahnende Stimme übertönt. Zerbrochen, matt gehetzt, aber nicht muthlos zog ſich Kong-Fu-Tſü wieder in das Privatleben zurück, ſammelte Schüler um ſich her und ertheilte ihnen Rath und weiſe Lehre. Der König von Lu entriß ihn dem Frieden dieſes ſtillen, aber erfolgreichen Wirkens, indem er Kong-Fu-Tſü zu ſeinem erſten Miniſter ernannte, und ihm ſo die oberſte Staatsgewalt übertrug. Unter ſeiner Reichsverwaltung blühte Glück und Friede wieder empor, Friede und Ruhe herrſchte aller Orten, und auf den geſegneten Fluren reifte und gedieh der Wohlſtand unter dem Schutze des Friedens. Abermals aber erwachte der Neid der Ungerechten gegen den weiſen und gerechten Kong-Fu-Tſü. Aufgeſtachelt von mißgünſtigem Haſſe ſandte der Fürſt von Tſi eine Truppe wollüſtiger, verlockender, ſchöner Tänzerinnen in das Königreich Lu; die auf das Anſehen des Kong-Fu-Tſü eiferſüchtigen Höflinge führten ſie zum Könige, und unter den Verlockungen dieſer Buhlerinnen,

bei festlichem Gelage und jauchzender Lust vergaß König und Volk des Weisen, der vergeblich um Rückkehr zur Tugend flehete, vergeblich ermahnte zum Guten. Kong-Fu-Dsü legte seine Aemter nieder, und irrte nun, ein mehr denn sechzigjähriger Greis, zwölf Jahre lang in der Fremde umher, nirgends verstanden, nirgends willkommen geheißen, kämpfend mit Armuth und Hunger, oftmals verspottet, einmal auch, wegen der Aehnlichkeit mit einem Verbrecher, mit diesem verwechselt und statt seiner in das Gefängniß geworfen, aus welchem ihn nach allerlei Martern die endliche Erkennung des Irrthums befreite. Abermals begann er ein Leben des Umherirrens und Wanderns: zuweilen wohl fand er Freunde, die sich seiner erbarmten, öfter aber noch Feinde, die ihn aus seiner Ruhestätte vertrieben, und wiederum endlich fand sich ein Fürst, der ihn in seinen Schutz nahm. Dieser, der Fürst von Tsu, verehrte den Weisen und rief ihn an seinen Hof, doch bald wieder verjagte ihn von hier der Neid der eifersüchtigen Höflinge. Vor neuem Wanderleben errettete ihn der Ruf zur Rückkehr in sein Vaterland, das Königreich Lu. Der König rief ihn zurück an seinen Hof und begehrte seinen Rath und Beistand. Aber Kong-Fu-Dsü überzeugte sich bald, daß seine Zeit vergangen sei, und daß für die Bewohner von Lu seine Worte und seine Weisheit ihr Gewicht und ihre Bedeutung verloren. Dies erkennend, zog er sich in die Stille seiner Gemächer zurück, legte die Geschäfte nieder, und sich nur noch beschäftigend mit den Wissenschaften und der Unterhaltung mit seinen Schülern, starb er endlich in seinem drei und siebenzigsten Jahr, Meng-tsen als seinen bedeutendsten Schüler und Nachfolger zurücklassend.

Nicht eine neue Lehre war es, welche Kong-Fu-Dsü gründen wollte, sondern nur die schon vorhandene Religion wollte er wieder lebendig machen im Herzen seines Vaterlandes, die Religion, unter welcher dem chinesischen Reiche die Tage des Glückes und des ungetrübten Friedens einst geblüht hatten. Zu diesem Zwecke sammelte und ordnete er die zerstreuten heiligen Schriften und Bücher, die King's, welche die von alten Weisen verfaßten Gesetze der Moral und die Lehre von den göttlichen Dingen überhaupt enthielten. Diese verschiedenen King's sammelte er, und faßte sie zusammen zu einem einzigen Werke, das er unter dem Namen Schu-King seinem Volke gab und erläuterte, und welches noch bis heute die Basis der ganzen Verfassung und Religion China's ist. Dieses Schu-King ist die chinesische Bibel, und hat gleich dieser, Verfolgungen und Kämpfe, Anfeindungen und Zweifel aller Art erduldet, aus denen allen es aber siegreich und in ungetrübter Reinheit hervorgegangen ist. In diesem Schu-King ist nicht allein die älteste Geschichte des chinesischen Reiches niedergelegt, sondern es beschäftigt sich vorzugsweise mit den Gesetzen der Moral und Tugend, die dem Volk und den Fürsten anempfohlen werden als der einzige zur Glückseligkeit führende Weg. Außerdem erneuerte auch Kong-Fu-Dsü das Andenken der andern noch vorhandenen King's, unter welchem Namen die canonischen Bücher gedacht werden, bei den Gelehrten seiner Zeit, und fügte diesen King's eigene, erläuternde Schriften hinzu, die, fortgeführt von seinen Schülern, noch heute das Staunen der Weisen und der Stolz aller Chinesen sind. Im Tschung-jung endlich ist die ganze Lehre niedergelegt, die Lehre, welche Kong-Fu-Dsü seinem Volke gab, die Lehre von dem Streben nach der rechten Mitte, denn

Tschung-jung heißt: Buch der Mitte, und unter dieser Mitte wird verstanden die ewige Weisheit, die ewige Vernunft, die immerdar im Gleichgewichte ihrer selbst schwebend, nimmer — weder zur Rechten noch zur Linken wanken kann. Die rechte Mitte, das ist das höchste, göttliche Princip, das im schwebenden Gleichgewicht dasteht über dem Bösen sowohl, wie über dem Guten, und nach dieser Mitte zu streben, das soll die Aufgabe sein jedes denkenden Menschen. Die Mitte ist auch das Gesetz, das unveränderliche, ewig bleibende Gesetz, ausgehend vom Himmel.

„Der Zustand, heißt es im Tschung-jung, in welchem die Seele, ehe die Leidenschaften in ihr erwacht sind, sich befindet, ist der der Mitte; nachdem sie aber erwacht sind, und nachdem sie das rechte Maaß gewonnen haben, tritt das Gleichgewicht ein. Die Mitte bildet im Weltall den Halt: das Gleichgewicht ist die Bahn für Alle. Wenn die Mitte und das Gleichgewicht in ihrer Vollkommenheit sich darstellen, dann befinden sich Himmel und Erde in Ruhe, und alle Dinge reifen ihrer Blüthe entgegen. Aufrecht erhalten im Leben der Menschen, wie im Leben des Weltalls, wird das Gleichgewicht durch die sittliche Kraft des Menschen, der als Weiser oder Heiliger in seiner selbsterrungenen Vollkommenheit ausharrt in dem Festhalten an der rechten Mitte, und so als werkthätig ordnendes Glied in Gemeinschaft mit Himmel und Erde Theil nimmt am Schaffen der Dinge, sie in ihrem Dasein beschützt und erhält, wie auf die Erreichung des Zustandes der Vollkommenheit überall auch außer sich hinwirkt. — Gestört aber wird das Gleichgewicht im Leben des Weltalls durch die Sünde des Menschen und durch sein Abweichen von der rechten Mitte. Der Lauf der Gestirne, die Jahreszeiten,

der Vogelflug, die Witterung, gerathen in Unordnung, wenn aus des Menschen Brust das rechte Maaß verschwunden ist. In seiner Vollkommenheit dagegen hält er die ungeordneten Gewalten des Lebens gefesselt, und in dieser seiner Heiligkeit bildet er ein Glied der göttlichen Dreifaltigkeit." (Stuhr, die Religionssysteme der heidn. Völker des Orients S. 11.)

Diese Dreifaltigkeit der Chinesen, der San-Zai, umfaßt als ersten Zai den Himmel mit seinen Gestirnen, aus welchen die Gesetze des Himmels gedeutet werden, als zweiten Zai die Erde mit allen ihren Erzeugnissen, die Elemente, so wie alle Kräfte der Natur, und endlich als dritter Zai erscheint der Mensch, das mit Erkenntnißvermögen begabte Geschöpf, das, nach eigenem freien Willen sich dem Bösen oder dem Guten zuzuwenden hat. So tritt als Mittelglied, als rechte Mitte, der Mensch zwischen den Gesetze ertheilenden Himmel, und die nach himmlischen Gesetzen geordnete Erde.

„Der Himmel und die Erde sind der Vater und die Mutter aller Dinge. Der Mensch ist unter all' diesen Dingen das einzige Wesen, welches vermöge seiner Vernunft befähigt ist, Alles zu begreifen und zu verstehen." (Le Chou-King pag. 150.)

Eine persönliche Wesenheit der höchsten Gottheit wird vom Kong-Fu-Tsü nirgends mit Bestimmtheit angenommen; die Sonne, der Mond, die Sterne, die Elemente und der azurblaue Himmel wurden als die schaffenden und zeugenden Kräfte betrachtet, und ihnen zollte man Ehrfurcht und Andacht. Die höchste Anbetung aber gebührte dem Tien, dem Himmel überhaupt; er ist es, von dem Glück und Unglück kommt, der Segen und Fluch über die Erde spricht, und der in allwissender Macht der Menschen Thaten belohnt oder

ſtraft; zum Tien, dem Himmel, betet man um Glück und Frieden, und zum Tien kehrt man am Ende der Tage zurück. Tien alſo, identiſch mit dem Himmel, iſt zugleich die höchſte, über dem All ſchwebende Gottheit, die erzeugende, ſchaffende und ſegnende, die zerſtörende und ſtrafende Kraft.

Iſt Tien das Erhabenſte aller Welten, ſo iſt ihm auf Erden ein ſichtbarer Stellvertreter geſetzt in der Perſon des Kaiſers, welcher verehrt wird als „der Sohn des Himmels," und als ſolcher der Inbegriff aller irdiſchen Erhabenheit und Größe iſt. — Der Kaiſer iſt zugleich der Oberprieſter des ganzen Reiches, er iſt es, der die hohen Weihopfer darzubringen hat, er iſt es, auf deſſen Flehen der Himmel die Erde fruchtbar macht, ihr Regen und Sonnenſchein ſchickt, er aber auch iſt es, der durch Abfall von der Tugend die Welt in das Unglück ſtürzt; Mißwachs und Schrecken ſind die Folgen, wenn der Kaiſer frevelt an dem höchſten Gebote des Tien, und um des Verbrechens ſeines Kaiſers muß das ganze Volk dulden und leiden.

Der Kaiſer iſt gewiſſermaßen der Großvater jedes Einzelnen, und als ſolcher auch wird er angerufen und verehrt, denn dieſe Bande des Familienlebens, der verwandtſchaftlichen Zugehörigkeit, ſie ſind es, welche von den Chineſen am heiligſten gehalten, von ihnen am tiefſten geachtet werden. Der Vater iſt der unumſchränkte Herr und Gebieter über ſeine Kinder, Herr ihres Lebens und ihrer Freiheit, aber auch wiederum iſt er für ihr Thun und ihre Handlungen, für ihr ganzes Leben verantwortlich, und wie ſich die Kinder in Ehrfurcht unbedingt den Vätern unterwerfen ſollen, ſo müſſen wiederum die Väter in ſtrengſter Erfüllung ihrer heiligen

Pflichten den Kindern veranleuchten als nachahmenswerthes, herrliches Beispiel. Aber diese Väter, sie sind von dem Kaiser doch wiederum nur Kinder, und er der Kaiser ist ihr Vater und Herr, dem sie in unbedingtem Gehorsam, in niemals wankender Liebe sich hingeben müssen, der aber auch wiederum die Verantwortlichkeit für sein ganzes Volk aus diesem Verhältniß her in sich trägt. Wenn ein fortgesetzter Regen die Plage des Landes wird, wenn Stürme die Fluren verheeren, wenn Mißwachs droht, so ist es der Kaiser, zu welchem sich hülfeflehend das bedrängte, angstvolle Volk wendet, so ist er es, der entweder diese Bedrängniß verschuldet hat, oder der durch sein Gebet und durch sein Flehen es abwenden kann. Als einst eine siebenjährige Dürre ganz China verheerte, da wandte der fromme und erhabene Kaiser Tsching-tang beim Darbringen des Opfers sich mit folgendem Gebet an den erzürnten Himmel: „Herr! alle Opfer, die ich bisher, um Gnade von Dir zu erlangen, dargebracht habe, sind unnütz gewesen: ich bin es ohne Zweifel selbst, der dem Volke so viel Unglück zugezogen. Dürfte ich Dich um das befragen, was Dir an meiner Person hat mißfallen können? Ist es die Pracht meines Pallastes? Ist es meine reichliche Tafel? Ist es die Zahl meiner Frauen, die mir die Gesetze gleichwohl erlauben? Ich will alle diese Fehler durch Eingezogenheit, durch Sparsamkeit, durch Enthaltsamkeit wieder gut machen. Und wenn dies nicht genügt, so übergebe ich mich selbst Deiner Gerechtigkeit. Strafe mich, aber schone meines Volkes; zerschmettre mein Haupt durch einen Blitz, laß aber zugleich die Felder durch fruchtbaren Regen erquickt werden.“ Dieses Gebet, sagen die chinesischen Geschichtschreiber, sei alsogleich vom Himmel erhört worden, es

habe geregnet, und die nächste Ernte sei eine der geeignetsten gewesen *).

Aber wenn einerseits der Kaiser als der Sohn des Himmels betrachtet wird, so tritt auch andrerseits die heilige Bedeutung des Volkes überall hervor.

„Was der Himmel hört und sieht, manifestirt er durch das, was die Völker hören und sehen. Das was die Völker würdig halten der Belohnung oder der Strafe, ist eine Andeutung dessen, was der Himmel belohnen oder bestrafen will. Es findet eine genaue Verbindung zwischen dem Himmel und dem Volke statt; deshalb müssen die, welche die Völker regieren, aufmerksam und bedächtig sein." (Le Chou-King pag. 33.) Dieser Satz ist vom chinesischen Volke vielfach zu seinen Zwecken gedeutet worden, er war den Unzufriedenen eine Rechtfertigung, und in mehreren Revolutionen gegen die herrschenden Kaiser ist er die Standorte gewesen, welche die aufrührerischen Unterthanen als unantastbare Gewähr ihres Thuns vor sich hertrugen in die Schlacht.

Nächst dem Kaiser sind es die Voreltern, denen der Chinese seine Anbetung zollt. Das Princip des Familienlebens ist es, welches als ordnende und heiligende Gewalt die Gesetze des ganzen chinesischen Reiches bestimmt, kindliche Liebe und kindlicher Gehorsam gegen den natürlichen Vater und den Kaiser, das ist die erste Pflicht, und diese Bande des Familienlebens können selbst durch den Tod nicht zerrissen werden. Die Seelen der Voreltern weilen bei ihrer zurückgebliebenen Familie, sie umschweben das Haus ihrer Kinder, schützend und segnend; wo ein Chinese seine

*) Vergl. Windischmann, die Philosophie im Fortgang der Weltgeschichte I. 34.

Voreltern anruft um Schutz und Beistand, da wird er von ihnen vernommen, und seinem tugendhaften Lebenswandel geben sie auch den Segen; aber nur wer auf Erden tugendhaft gewesen, kann nach seinem Tode so in der Nähe seiner hinterlassenen Familie verweilen und sie beschützen. In jedem Hause aber hat die Ehrfurcht der Ueberlebenden den Voreltern einen Altar errichtet, und auf diesem den Ahnen zu opfern ist eine heilige Pflicht des Familienvaters. Da aber der Kaiser Allen ein Vater ist, so müssen auch seine Voreltern besonders allen Chinesen die anbetungswürdigen Voreltern sein. Deshalb werden bei den Gräbern früherer tugendhafter Kaiser anbetungsvolle Opfer dargebracht, und auch Kong-Fu-Dsü steht in höchster, anbetender-Verehrung. In jeder Stadt des chinesischen Reiches ist ein öffentliches Gebäude errichtet, zur Erinnerung an den großen, allverehrten Kong-Fu-Dsü, das daher auch das Haus des Kong-Fu-Dsü genannt wird, und in welchem diejenigen geprüft werden, welche Mandarinen werden, oder höhere Grade im Reichsdienste erstreben wollen. Aber die Verehrer des Kong-Fu-Dsü versammeln sich hier auch außerdem, um dem Andenken des Philosophen ihre Ehrfucht darzubringen. Es befindet sich dort zu dieser Ceremonie eine große Tafel, mit folgender Inschrift:

„O Kong-Fu-Dsü, unser verehrter Meister, laß Dein geistiges Theil hernieder steigen, und nimm unsre Verehrung, die wir Dir demuthsvoll weihen, gütevoll auf."

Früchte und Wein, Blumen und Wohlgerüche werden alsdann vor der Tafel aufgeschichtet, und Rauchwerk verbrannt zur Ehre des Weisen*).

*) Barrow travel in China pag. 439.

Gleicher Weise iſt das Opfer, das den Voreltern dargebracht wird. Zur Anbetung aber der Voreltern des Kaiſers befindet ſich im Palaſte deſſelben ein einfaches, ſchmuckloſes, aus fünf Abtheilungen beſtehendes Tempelgebäude, in welchem in neueſter Zeit auch die andern Opfer, die vom Kaiſer ſelbſt vollzogen werden müſſen, dargebracht werden. Dieſe Opfer, welche man dem Himmel Tien oder Schangti widmete, wurden zu Anfang, als das chineſiſche Reich noch nicht ſeine jetzige Ausdehnung erreicht hatte, auf nur einem Berge dargebracht. Später aber bedurfte es vier ſolcher Hauptberge, die an den äußerſten Grenzen des Landes ſich befanden, und die in ihrer Lage den vier Weltgegenden entſprechend waren. Im Frühling, zur Zeit der Nachtgleiche, verfügte ſich der Kaiſer auf den gegen Sonnenaufgang belegenen Berg und brachte hier dem Himmel ein Opfer dar, um die der Erde anvertraute Saat ſeinem gnädigen Schutze zu übergeben. Im Sommer, zur Zeit der Sonnenwende, begab der Kaiſer ſich auf den gegen Mittag belegenen Berg, um vom Himmel zu erflehen, daß er milde Wärme ſende, und die Zeugungskraft der Erde erwecke. Im Herbſte, zur Zeit der Nachtgleiche, vollzog der Kaiſer das Opfer auf dem gegen Weſten belegenen Berge, und flehte zum Himmel, daß er weder durch das Wetter, noch durch Inſekten und andere ſchädliche Thiere der fruchtreichen Saat möge Schaden zufügen. Im Winter endlich, nach der Sonnenwende, opferte der Kaiſer auf dem gegen Mitternacht belegenen Berge, um dem Himmel ſeinen Dank darzubringen für das genoſſene Gute des verfloſſenen Jahres, und dem neuen Jahre die Segnungen des Himmels zu erflehen. Da aber dieſe vierfachen Opfer, bei der großen Ausdehnung des Reiches, ſo vielfache Reiſen verurſacht, wurden ſolche ſpäter

von den Kaisern in dem Tempel der kaiserlichen Voreltern zu Peking verrichtet. (Grossier description de la Chine pag. 450 und a. O.)

Einfach also und prunklos ist der äußere Cultus der chinesischen Reichsreligion, als deren Urheber man Kong-Fu-Dsü zu betrachten hat. Aber die Zeit hat Vieles von der Einfachheit dieser alten Lehre verwischt, und Neues hinzugefügt, das mehr dem Aberglauben und mißleitetem Wahn als einer Ueberzeugung und vernunftgemäßen Vorstellung entsprossen ist. Andere Religionssekten sind der Religion des Kong-Fu-Dsü gegenüber getreten, und haben blutige Fehden und erbitterte Kämpfe nicht allein verursacht, sondern auch die ursprüngliche Reinheit der chinesischen Religion umdüstert und ihr mancherlei seltsame und fabelhafte Beimischungen gegeben. Auch die Religion Christi war in ihrer welterobernden Macht in einzelnen Andeutungen und Sagen bis nach China gedrungen, und nicht ohne Einfluß geblieben auf die verschiedenen Religionsparteien dieses Landes, und aus diesem Allen mußte ein seltsames Gemisch von Glauben und Aberglauben, von Fabel und Wunder entstehen, das noch bis auf den heutigen Tag das chinesische Volk umfangen hält. Die mächtigsten und bedeutendsten Religionsparteien, die sich, theilweise aus der Religion des Kong-Fu-Dsü, theils aber aus einem, dieser Religion feindlich gegenüberstehenden Gesichtspunkte entwickelt haben, wollen wir in Folgendem näher betrachten.

## 2. Die Religion der Tao-sze. Lao-tseu oder Lao-kiün.

Ungefähr um dieselbe Zeit mit Kong-Fu-Diü war in China ein alter Weiser erstanden, der fast um ein Menschenalter älter als Kong-Fu-Diü, dennoch sein Zeitgenosse genannt werden kann. Als Kong-Fu-Diü von Zweifeln und Sorge über seine eigene Philosophie sich bedrückt fühlte, da begab er sich zu diesem alten Weisen, der fern von der Welt, mit der er zerfallen war, weil er sie nicht zu bessern vermochte, in weltverachtender Einsamkeit lebte. Von Lao-tseu wollte Kong-Fu-Diü sich belehren lassen über die alten Ritus, die in China, ihrer symbolischen Natur nach, eine so bedeutsame Wichtigkeit haben. Der Ruf des alten Weisen war schon damals weit verbreitet durch das ganze chinesische Reich, und seine Schüler hatten überall hin die Kunde getragen von dem wunderreichen und zauberhaften Leben ihres Meisters. Schon sein Name Lao-tseu deutete etwas von dem Wunderbaren an, welches das Leben dieses Weisen umgab. Lao-tseu heißt das alte Kind, und es ward erzählt, daß des Lao-tseu Mutter ihn 81 Jahre in ihrem Schooße getragen, und ihn dann gleich mit den weißen Haaren eines Greisen geboren habe. Zu Lao-tseu, dem alten Philosophen, also begab sich Kong-Fu-Diü, von tiefer Ehrfurcht und Andacht durchdrungen für das Alterthum und die Weisen, die es verherrlichten. Lao-tseu aber antwortete ihm mit barschem Ton: „diese Männer, von denen Du sprichst, haben lange schon aufgehört zu sein, ihr Leib ist längst schon in Asche zerfallen, und was von ihnen zurückgeblieben, sind nutzlose Maximen. Der wahrhaft Weise muß die Zeit verstehen, den Verhältnissen sich anschmiegen, sie

ausbeuten, wenn ſie ihm günſtig ſind, und wenn ſie ihm ungünſtig ſind, dem Sturme ſich entziehen. Wenn man einen Schatz entdeckt, ſo iſt man ſorgſam bemüht ihn zu verbergen und Niemand davon etwas ahnen zu laſſen; gleicherweiſe beſteht die höchſte Tugend darin, daß man äußerlich ein Thor zu ſein ſcheint. Deshalb wirf von Dir dies ſtolze Aeußere, dieſe hochfahrenden Hoffnungen, dieſe Beſtrebungen, die doch zu keinem Ziele führen werden. Das iſt Alles, was ich Dir rathen kann; benutze es." (**Mémoires sur la vie et les opin. de Lao-tseu par Abel de Remusat.**)

Unverſtanden und mißgeſtimmt verließ Lao-tſeu bald nach dieſem Begegnen mit Keng-Fu-Dſü das Reich, wanderte durch die große Sandwüſte von Tibet, und war von da an für immer den Augen der Menſchen entſchwunden. Aber die Sage läßt ihn noch Jahrhunderte lang im Verborgenen lehrend und predigend umherwandern, bis er ſich endlich zu Anfang des vierten Jahrhunderts vor Chriſtus durch die Lüfte auf das mythiſche Gebirge Kuen-lün erhob. Die alte Sage bildet ſein Weſen in den wunderbarſten Zügen aus. „Kein Zeitalter überhaupt iſt, in welchem er nicht erſcheint; vor aller Zeit iſt er geboren und lebt ewig; ſeine Verwandlungen ſind unerſchöpflich, erfüllen den Himmel, und überſteigen den Verſtand des Menſchen." (Windiſchmann a. a. O. I. 396.)

Als bleibendes Denkmal ſeiner ſelbſt hat Lao-tſeu das Tao-te-king hinterlaſſen, das Buch „der Vernunft und Tugend," und dieſes Buch liegt einer Religionspartei zum Grunde, die ſeitdem ſich weit verbreitet hat durch alle Länder China's, und wenn auch nicht die herrſchende Religion, dennoch eine der wichtigſten Religionsſekten geworden iſt. Dies iſt die

Religion des Tao-ſzö. Aber dieſe Religion, wie ſie durch den Lauf der Jahrhunderte hindurch ſich entwickelt, hatte ſie nur noch wenig gemein mit den Lehren, die Lao-tſeu in ſeinem Tao-te-king gegeben. Die Vernunft, Tao, gerade war es, welche Lao-tſeu zu der herrſchenden Gottheit erheben wollte, und der Vernunft Hohn ſprechend, iſt das Meiſte in dieſer Religion der Tao-ſzö, ſich verlierend in phantaſtiſche Vermuthungen und abergläubiſche Spielereien, mit denen die Vernunft nichts gemein hat. Das Tao-te-king iſt reich an erhabenen Stellen, die von der tiefen Kraft eines philoſophiſchen Geiſtes zeugen. Ueber allem Daſein ſteht der Tao, welches Wort zugleich Vernunft, Rede, Wort und Haupt heißt.

„Der Tao iſt zwar der berechnende, ſchließende und beſchließende, aber in überſchwänglicher Vernunft; ſein Name kann genannt werden, aber mit einem unerhörten Namen. Ohne Namen iſt er das Princip Himmels und der Erde; Namen habend iſt er aller Dinge Mutter. Darum ſeien wir ſtets leidenſchaftlos zur Betrachtung ſeiner Herrlichkeit.“ (Tao-te-king.)

Weiterhin heißt es im Tao-te-king über die Weltſchöpfung:

„Die gänzliche Ununterſchiedenheit der jetzt exiſtirenden Dinge geht vorher der Entſtehung Himmels und der Erde. O wie tief, wie ſtille! Allein ſtehend und unwandelbar, ſich in ſich bewegend und keinem Verderben unterworfen, kann er auch angeſehen werden als Mutter des Weltalls. Ich weiß ſeinen Namen nicht, nenne ihn aber Tao. Durch ſeine Macht genöthiget, nenne ich ihn den Großen — der Große, d. i.

der Fortſchreitende, der Fortſchreitende, d. i. der Ferne, der Ferne, d. i. das Gegentheil. Darum die Größe des Tao, die Größe des Himmels, die Größe der Erde und die Größe des Königs auch vier Größen im Weltkreis ſind und die Größe des Königs eine unter ihnen. Der Menſch richtet ſich nach dem Maaß der Erde, die Erde nach dem Maaß des Himmels, der Himmel nach dem Maaß des Tao, das Tao nach dem Maaße ſeiner ſelbſt. Die ganze Welt alſo richtet ſich nach der ewigen Vernunft, die ſich nur auf ſich ſelbſt beziehend, ihr eigenes Maaß und Muſter iſt, ſo wie das Maaß und Muſter Himmels und der Erde."

„Die erhabenſten Lehrer hören die Vernunft und handeln ihr gemäß. Die mittelmäßigen Lehrer hören ſie an, bald ihrer gedenkend, bald von ihr abweichend (zweifelnd, ſchwankend). Die niedrigſten Lehrer hören von der Vernunft und belachen ſie ſehr, oder, wenn auch nicht lachend, achten ſie nicht genug, daß es die Vernunft ſei. Darum ſteht das Wort (der Alten) feſt: das Licht in der Vernunft wie Finſterniß. Vorwärtsgehen wie Zurückſchreiten; Großes noch wie ungleiche (verwirrte) Fäden; die höchſte Tugend noch ein Thal; der Morgenſtern ſelbſt beſchämt. Die umfaſſendſte Tugend reicht nicht zu, die ſelbſtſtändigſte iſt wie veränderlich; das Wahrſte (im Sinne des Menſchen) noch wandelbar. Sie (die ewige Vernunft) iſt das große Quadrat ohne Winkel, das große Gefäß, nicht zu erfüllen ewiglich, die große Stimme die nicht (hörbar) ſchallt, die große Form ohne Bild. Der verborgene Tao ohne Namen — dieſe alleinige Vernunft — das Gute anvertrauend und empfehlend den Weſen, macht ſie dadurch gut (vollkommen).

„Tao hat hervorgebracht Eins, Eins hat hervorgebracht Zwei, Zwei hat hervorgebracht Drei, Drei hat hervorgebracht das Weltall. Das Weltall ruht auf dunklem Anfang und empfängt das Licht; linder Geisteshauch ist die Eintracht (das Band zwischen Beiden)." (Windischmann Th. I. 1. 401.)

Die göttliche Dreieinigkeit also, die wir sonst in den Religionssystemen aller Völker unter der Form heiliger Göttergestalten ausgedrückt finden, diese „Trimurti" der Indier, sie wird dem vernunftkalten, mathematischen Charakter der Chinesen getreu, zur berechnenden Zahl, und bei dieser äußern, sinnlichen, aus mathematischen Schlußfolgerungen hervorgegangenen Gottheit blieb auch das neue Religionssystem der Tao-sze stehen. Die matte und sterile Phantasie der Chinesen, nicht vermögend eine übersinnliche Welt mit hehren Göttergestalten sich zu bevölkern und der zu erwartenden Glückseligkeit eines Jenseits sich durch geistige Anschauung zu vergewissern, sie mußte sich darauf beschränken, das Diesseits mit allen Reizen und Lockungen sich auszuschmücken, und es so als die eigentliche Stätte aller Glückseligkeit sich darzustellen. Aus dieser Darstellung ging in natürlicher Folge eine Ueberschätzung des Diesseits und eine mit Verachtung verbundene Furcht vor dem Jenseits und also auch vor dem Tode hervor. Ein langes friedvolles Leben genießen zu dürfen, das war das Gebet, welches die Chinesen an die schützenden Geister der Ahnen richteten, und je mehr sich diese Liebe zum Diesseits, und diese Angst vor dem Tode steigerte, zu so gewaltsameren Mitteln schritt der um Tod und Leben ringende Mensch. Dem Tod seine Macht und Herrschaft zu rauben, die ihm entrissene Gewalt dem Leben zuzuwenden, das war das bis zum Wahnsinn gesteigerte, verzehrende Verlangen der

Anhänger des Lao-tsö. Man hatte damit angefangen, die Vernunft als die einzig herrschende Gottheit aufzustellen, und nur das als wahrhaft seiend zu erkennen, was durch die Vernunft begriffen werden konnte, und man hörte damit auf, im Grauen vor einem naturgemäßen, nicht aber durch die Vernunft zu begreifenden und zu zersetzenden Ereigniß, im Grauen vor dem Tode, zu den vernunftwidrigsten, phantastischsten Mitteln seine Zuflucht zu nehmen. Geisterbeschwörer traten auf, um die irrenden Seelen der Voreltern zum Schutze der Lebenden zu bannen, und die vor dem Tode schaudernde Creatur streckte die zitternden Hände aus nach dem Trank der Unsterblichkeit, der von Magiern und Zauberern der gläubigen Menschheit dargereicht wurde. Diesen Trank der Unsterblichkeit zu erfinden, das ward nun das Streben und Grübeln der Schriftgelehrten und Magier des chinesischen Volkes, Kräuter und Medicamente wurden gemischt, stehende Opferflammen stiegen auf von den geweiheten Altären, und über der kunstvollen Mischung sprachen die Magier dunkle beschwörende Zauberspruche. Aber wie Viele, die, dürstend nach dem Tranke der Unsterblichkeit, den dargereichten Becher an die Lippen setzten, wie Viele fanden die Unsterblichkeit auf dem Grunde dieses Bechers, aber gerade durch das Gesetz der Sterblichkeit und durch den Tod, den sie um Alles fliehen und vermeiden wollten. Diese Zauberer aber und Magier, welche den Trank der Unsterblichkeit darreichten, sie waren hervorgegangen aus der Schule des Lao-tsen, und nannten sich die Tao-szö (Söhne der Unsterblichkeit). Der Trank der Unsterblichkeit sollte dem Leben eine nie versiegende Dauer verleihen, und damit das Leben reich sei an Genüssen und Freuden, dazu bedurfte es des Beistandes der Geister. Jedes

Haus, jede vom Menschenfuß berührte Stätte bedurfte eines Schutzgeistes und helfenden Genius, und diese Geisterverehrung, sie hat sich in China bis auf den heutigen Tag erhalten, und bildet einen Theil der Glaubensregeln der Chinesen unserer Zeit. Jeder Wohnort, jedes Haus muß seinen Schutzgeist haben, und wenn man zu solchem gewöhnlich den Geist irgend eines ausgezeichneten Verstorbenen ernennt, so ist es nicht gerade nöthig, daß dieser Verstorbene sich durch Tugenden auszeichnete, sondern auch Verbrecher, die durch ihre Ruchlosigkeit sich einen Namen erworben, werden zuweilen nach ihrem Tode zu Schutzgeistern gewählt; ja selbst Thiergeister, oder die unbelebten Dingen innewohnenden Geister konnten dazu dienen, insofern sich nur an sie irgend eine bedeutsame Begebenheit anknüpfen ließ. So kann selbst ein Tiger als Schutzgeist verehrt werden, und es ist vorgekommen, daß man diesem Schutzgeist, weil der Tiger das Menschenfleisch liebt, selbst Kinder als Opfer dargebracht hat. — Diese Schutzgeister werden in drei Klassen getheilt, und wenn in einem, unter bestimmten feierlichen Gebräuchen vorgenommenen Examen festgestellt ist, in welche der drei Klassen der Schutzgeist einzureihen ist, so fertigt der Kaiser darüber ein anerkennendes Diplom aus. Diese vom Kaiser selbst in ihrer Würde anerkannten Geister aber bleiben dann nicht bloß Gegenstände der häuslichen Andacht, sondern werden in einem eignen, dazu bestimmten Tempel öffentlich verehrt, und alljährlich wird einem solchen Schutzgeist von der Ortsbehörde ein feierliches Opfer dargebracht. (Journ. asiat. Tom. 2. pag. 166.)

Aber bei dieser Furcht vor dem Tode mochte man doch der möglichen Genüsse eines Jenseits nicht verlustig gehen, und so richtete man nach Mitteln, den Tod zu überspringen,

und aus dem vollen Lebensglück gleich zu dem vollen Himmelsglück sich zu erheben. Deshalb strebte man die Kunst zu fliegen zu entdecken, und mancher Gläubige mußte mit zerschellten Gliedern sein glaubensvolles Unternehmen und seinen Sehnsuchtsdrang nach dem Himmel büßen.

Dies waren die Verirrungen, die aus der Schule der Tao-sszö hervorgingen, und sich noch bis heute im chinesischen Volke bewahrt haben. Denn, obwohl deshalb von den Gebildetern verachtet, betreibt dennoch eine große Anzahl der Tao-sszö in China das vielbegehrte Geschäft des Wahrsagens und Geisterbeschwörens; das Oberhaupt der Tao-sszö aber wird von der Regierung allemal mit der Würde eines Groß-Mandarinen bekleidet. (Grossier descript. de la Chine. Tom. 4.)

---

## 3. Die Kua des Fohi und die Religion des Fo.

Die alte ursprüngliche Religion des Landes, die nach langem Verfall und vielfachen Verordnungen von Kong-Fu-Dsü wiederhergestellt worden in ihrer ursprünglichen Reinheit und Einfalt, diese Religion des Friedens und der Glückseligkeit, sie wird als von Fohi ausgehend betrachtet, und das Y-King, eines der canonischen Bücher, berichtet vor dem Wunderleben dieses Religionsbegründers, der zugleich einer der erhabensten Kaiser des chinesischen Reiches gewesen. Dort wird er genannt Tai-hao oder der sehr Erleuchtete, der sehr Große,

„weil er alle Tugenden eines Weisen besaß, und eine Klarheit, ähnlich der des Mondes oder der Sonne.“ Auch nennt man ihn Tchun-hoang, den Herrn des Frühlings, Mou-hoang, den Herrn des Holzes, Tien-hoang, den König des Himmels, Gin-ti, den Herrn der Menschen, Pao-hi, der das Opfer umfängt, und gewöhnlich Fohi, der das Opfer unterwirft.

Hoa-su (die erwartete Blume), die Tochter des Herrn, war die Mutter des Fohi. „An den Ufern des mit ihr gleichnamigen Flusses ging sie spazieren, heißt es im Y-King; sie ging auf der Spur des großen Menschen, sie ward gerührt, ein Regenbogen umgab sie, durch dies Mittel empfing sie, und gebar nach zwölf Jahren, am vierten des zehnten Mondes, um Mitternacht einen Knaben.“

Weiter wird erzählt von seiner wunderbaren Schönheit, seiner übermenschlichen Größe, seinen erhabenen Tugenden. Als er erwachsen war, stieg ein geflügeltes Drachenpferd aus dem Flusse empor, mit einer Tafel auf dem Rücken, welche Fohi betrachtete. Wie dem Mose vom Berge Sinai, so wurden dem Fohi aus der Tiefe der Gewässer die Gesetzestafeln gebracht, und diese heiligen Schriftzeichen, welche dem Fohi von der Tafel entgegen leuchteten, wurden die ersten Schriftzeichen der Chinesen, genannt die Kua, welches waren die Zeichen für die acht heiligen Symbole, nämlich für den Himmel, das Männliche, das Vollkommene, das Thätige, die Erde, das Weibliche, das Unvollkommene, das Leidende. Diese Kua oder symbolische Schriftzeichen waren Formen, die aus einer ganzen und einer getheilten Linie zusammengesetzt wurden. Die ganze Linie

ſymboliſirte die vier erſten der acht heiligen Eigenſchaften, die getheilte die vier letztern derſelben. Durch andere Zuſammenſtellungen dieſer hieroglyphiſchen Linien und Zeichen ließen ſich 64 Schriftzeichen ermitteln, und Fohi war, wenn nicht, wie von Einigen bezweifelt wird, der Erfinder derſelben, doch mindeſtens derjenige, welcher ſie zuerſt in Anwendung brachte, und mit denſelben das Y-King geſchrieben haben ſoll. (**Le Chou-King disc. prel. pag. 102.** Stuhr Religionsſyſteme S. 29.) Später ward die Kua des Fohi vielfach zu andern Zwecken, namentlich als ſymboliſche Geheimſchrift von Wu-Weng benutzt. (Stuhr a. a. O. S. 32.) Fohi aber war es, der ſeinem Volke vom Himmel geſandt worden, um ihm die Religion des Friedens und der Liebe zu geben, um aus dem Zuſtande der Rohheit und Unwiſſenheit es zu höherer Erkenntniß, Bildung und Geſittung empor zu tragen, die Künſte des Friedens zu lehren und es zu unterweiſen in Allem, was das Leben erhebt und ſchmückt. Fohi lehrte das Volk die ſechs nützlichen Thiere (das Pferd, den Ochſen, das Huhn, das Schwein, den Hund, den Hammel) zum menſchlichen Nutzen gebrauchen, er führte die erſten Münzen ein, „ſie waren von Leder, rund im Innern, um den Himmel nachzuahmen, und viereckig im Aeußern, um die Erde nachzuahmen.“ (Y-King.) Er erfand die erſten muſikaliſchen Inſtrumente, lehrte die Chineſen die heilſame Kraft der Kräuter kennen, und unterrichtete ſie über den Lauf der Geſtirne (**Le Chou-King pag. 55.**), und ſo war Fohi, gleich dem Oſiris der Aegypter, dem Mithra der Perſer, dem Kriſchna der Indier der geſandte Meſſias ſeines Volkes. Aber wenn dort dieſe heiligen Lehrer und Mittler mehr die geiſtige Erhebung des Volkes, mehr die innere Glückſeligkeit,

die Herrlichkeit des Jenseits im Auge hatten, so konnte der Mittler der Chinesen diesem, der Wirklichkeit des Bestehenden und dem Genusse des Diesseits zugewandten Volke nichts weiter bringen, als die Nützlichkeitslehre des Diesseits, und sie nur lehren, diese Genüsse der Erde wahrzunehmen im rechten Sinne der Tugend und Mäßigung, um dadurch sie sich doppelt zu eigen zu machen.

Wie dieses einfache System der Moral und unschuldsvollen Sitte allgemach entartete, und in Vergessenheit gerieth, wie es dann wieder vom Kong-fu-Dsü auf's Neue hervorgerufen ward an das Licht, und wie der neubegründeten Lehre die Sekte der Tao-szö sich gegenüberstellte, das Alles ist in den vorhergehenden Abschnitten entwickelt worden. Es bleibt uns nur noch übrig, einige Andeutungen zu geben über dasjenige Religionssystem, das im Laufe der Jahrhunderte die ursprüngliche Reichsreligion verdrängt, namentlich seit dem 13. Jahrhunderte nach Christi Geburt immer mehr und mehr sich im chinesischen Volke verbreitet hat, und jetzt als die eigentliche, vom Kaiser adoptirte Reichsreligion betrachtet werden muß. Dieses System, es ist die Religion des Fo, welcher wiederum aber kein Anderer ist als der Buddha der Inder. Demzufolge ist die heutige chinesische Religion der Buddhaismus, umgeschmolzen in diejenigen Formen, wie sie dem Charakter des chinesischen Volkes angemessen erscheinen. Vieles von der erhabenen und speculativen Lehre der Hindu's ist von den nüchternen, mathematisch verständigen Chinesen mißverstanden worden, und die staunenswürdige Größe eines indischen Gottes sieht man zur grotesken Caricatur verzerrt, die göttlichen Mächte indischer Sagen werden in China zu Kaisern der Urzeit umgewandelt, und unter der

fabelhaften und unschönen irdischen Umhüllung erkennt man kaum noch die reine schöne und unverhüllte Gestalt der indischen Gottheit. Aus der poesiereichen Sage ist fast immer ein groteskes, kindisches Mährchen geworden, ein Ammenmährchen voll unglaublicher, äußerer Wunder, ohne innern Gehalt und Werth, und ihrer Heiligkeit und Größe entkleidet ziehen die geweihten indischen Götter im abentheuerlichen Aufputz götternachahmender Schauspieler durch das chinesische Reich.

## 4. Kurze Darstellungen einiger Hauptgottheiten in der Religion des Fo.

Fo (Buddha) ist der Sohn der Mo-ya, und wird verehrt als der Weltenschöpfer und Herr aller Dinge, welcher zuerst ausgesprochen hat das schaffende Wort **Om-e-to** (Om). Wenn bei den feierlichen Prozessionen in dem Tempel des Fo die gelbgekleideten Priester um den Altar ihren Umzug halten, so sprechen sie unter ehrfurchtsvollem Verneigen dieses heilige Wort **Om-e-to**.

Men-shin (der Ganesa der Indier) ist der Schutzgeist der Thüren und wird an den Thüren aller der Häuser, deren Inwohner sich zur Religion des Fo bekennen, dargestellt in Menschengestalt, in der einen Hand einen Schlüssel, in der andern einen Klopfer haltend.

Lui-shin (Wischnu), der Gott des Donners und der Mächte des Himmels, wird in Menschengestalt mit dem Schnabel

und den Krallen eines Adlers dargestellt, in der einen Hand einen Stock, in der andern eine Flamme haltend, und umgeben von Trommeln und Timbalen. Als Sonnengott wird Lui-shin dargestellt als ein Mann mit dem Kopf eines Adlers, in der rechten einen Stab haltend, auf dem ein Auge gemalt ist.

Hai-vang (Varuna), der Gott des Wassers, wird gemeinhin dargestellt als ein Mann, auf Wellen ruhend, einen Fisch in der Hand.

Jedes Haus hat seinen Schutzgott, und dieser wird, gleich dem griechischen Briareus, dem hundertarmigen Riesen, in China dargestellt unter der Figur eines Mannes von so kolossalen Verhältnissen, daß die ganze Gestalt oft vierzig bis funfzig Fuß beträgt. Noch größer oft, und unter noch riesenmäßigern Formen erscheint:

Poo-sa, die Göttin der Natur. Poo-sa (die Allhelfende, die Erhaltende) bezeichnet im Allgemeinen eine gewisse Familie höherer Geister, die man in kleinen Fällen und in den gewöhnlichen Angelegenheiten des Lebens um Schutz anruft. Daher werden im Allgemeinen die vielen Tempel der Schutzgötter Poo-sa-miau (Tempel der Poo-sa) genannt. In der Geisterfamilie der Poo-sa aber ist die Schutzgöttin der Natur die hervorragendste und riesenhafteste Gestalt. Sie wird auf mannigfache Weise darstellt. Zuweilen sieht man sie mit vier Köpfen und vierzig oder funfzig Armen, die Köpfe sind den vier Weltgegenden zugewandt, und in jedem Arm hält sie irgend ein dem Menschen nützliches Naturproduct. Nicht selten sieht man diese riesenhafte Göttin, so wie andere Schutzgötter aus der Familie der

Too sa.

Shing moo.

Poo-sa inmitten von zertrümmerten Tempeln und zerfallenden Ruinen dastehen, dem Sturm der Elemente preisgegeben. Das ist die Rache des Volkes, welches diese Tempel der Poo-sa aus freiwilligen Beiträgen errichtet hat, und dafür von den Schutzgöttern Beistand und Hülfe, Schutz und Rettung verlangt. Wenn Hungersnoth oder Mißwachs, Epidemien, Ueberschwemmungen oder ähnliche irdische Noth eine Stadt oder Gegend bedroht, so eilt Alles in die Tempel der Poo-sa, um opfernd und betend ihren Schutz zu erflehen. Wenn aber das Opfer und Gebet fruchtlos bleibt, dann zerstört das erzürnte Volk die Tempel, damit die Riesengestalten der Götter unbedeckt und unbeschützt dem Wechsel der Witterung, der Hitze und Kälte, dem Sturm und Regen preisgegeben seien.

Unter den weiblichen Gottheiten aber wird am allgemeinsten verehrt:

Sbing-moo, die heilige Mutter, oder die Mutter der höchsten Vollkommenheit. Man sieht sie fast in allen Tempeln über der Rückseite des Altars sich erhebend und mit silbernen Schleiern bedeckt, um sie vor ungeweihten Blicken zu schützen. Oft erscheint sie, gleich der Jungfrau Maria, mit einem Kind im Arm, oft auch knieend, das Haupt von einer Glorie umgeben. Von der Sbing-moo erzählt die Sage, daß sie, die schöne Fürstentochter, einst eine unschuldsvolle Jungfrau, in einem Flusse sich badete, und beim Heraustreten aus dem Wasser auf ihren Kleidern die schöne und heilige Blume Lien-wha (Lotos) fand, von deren herrlichem Dufte sie befruchtet ward. Als die Zeit ihrer Niederkunft gekommen war, ging sie wiederum zu der Stelle, auf welcher

ſie die Blume gefunden, und genas dort eines Knaben, den ſie am Ufer des Fluſſes zurück ließ; arme Fiſcher fanden das Kind, erbarmten ſich ſein, und erzogen es; der Knabe aber ward ein Wunder von heiligem Wiſſen und tiefer Gelehrſamkeit, und verrichtete mannigfache, herrliche Wunderthaten.

## Zweiter Abschnitt.

# Die Religion der Griechen.

# Einleitung.

Auf der Gränzscheide zwischen Asien und Europa, unter einem milden, in ewiger Heiterkeit strahlenden Himmel, liegen die griechischen Inseln, und auf ihnen sollte sich in längst verblichenen Zeiten zur Wahrheit und Wirklichkeit gestalten, was als Ideal und unerreichter Traum in dem Herzen der ganzen Menschheit gepocht und gelebt. Auf diesen glückseligen Inseln sollte ein freies, stolzes und schönes Volk erblühen, das an sich jenes Ideal der Völkerbildung aufzuweisen hatte, nach dem bis dahin die Menschheit vergeblich gerungen, um welche aller Länder Völker vergeblich sich verblutet hatten in unbefriedigtem Sehnen und nutzlosem Ringen. Und die Geschichte dieses Volkes des alten schönen und freien Griechenlands, durch die Nacht aller Zeiten hindurch leuchtet sie noch jetzt, ein nimmer erlöschender Stern, hinein in unsere trübe, umschleierte Gegenwart, allen unsern Hoffnungen und Träumen die Gewähr der Möglichkeit gebend, und unsere verzagenden Herzen aufrichtend zu neuem Kampfe und unermüdlichem Streben. — Die ganze Menschheit hatte bis dahin in dem Ringen nach der Glückseligkeit ihre schönsten und heiligsten

Kräfte verblutet; ermattet zusammensinkend hatten die Völker aufgehört an ein Diesseits des Glückes zu glauben, und den glückesdurstigen Sinn dem Jenseits zugewandt. Weltverachtende Theilnahmlosigkeit lehrte den Indier die Religion des Buddha, und in brünstigem Gebete war er bemüht, sein Auge erblinden zu machen gegen die Schönheit des Diesseits, um sich dadurch der heiligen Genüsse eines Jenseits deste würdiger zu machen. Aber den Griechen sollte offenbart werden die Religion des Diesseits, welches ist die Freiheit und die Schönheit, und wenn sie in glückestrunkener Herrlichkeit den rosenbekränzten Becher der Lust an ihre Lippen setzten, so war dieses Trinken selber schon ein Gebet zu dem Gott der Götter, ein Gebet des Glückes, welches aus sich die Andacht der Befriedigung gebiert. Auf den Himmel vertröstete Buddha das Volk der Hindu, zum Himmel empor lockte dem Parsen das heilige Feuer und zeigte seinem ernsten Blicke, wohin er sich zu wenden habe mit seinem ungestillten Sehnen, und seinem Herzen leer an Befriedigung und Glück, zum Himmel empor strebten die Pyramiden Aegyptens, den Blick abzulenken von dieser Erde, und auf den Himmel hoffend ihn hinzuwenden; das war der Zweck der Religion dieser Völker, und wenn zuweilen einzelne Göttergestalten zu ihnen herniederstiegen, so war es nur, um ihre Völker durch Beispiel und Lehre würdiger zu machen des Himmels. Anders war es bei den Griechen. Dem Diesseits zugewandt war ihr ganzer Glaube, ihre ganze Hoffnung auf Glück, und aus dem Aether des Himmels hervor schauten die hohen Götter des Olympos, mit heiligem Fingerzeig das ganze Land der Griechen weihend zu ihrem geheiligten Tempel, und wo fortan ein Auge erglühete in Wonne, wo Freude ertönte und des

Glückes freudiges Jauchzen, wo beim glänzenden Gastmahle die Edelsten der Nation sich vereinten, wo in geweihter Werkstätte der Künstler die Gestalten der Götter erschuf, überall betete man den Göttern die willkommensten und wohltönendsten Gebete, feierte man den herrlichsten Opferdienst. Und wenn zu diesem glückseligen Volke die Götter hernieder stiegen, so geschah es, um mit ihnen, den genießenden, freudigen Menschen sich zu freuen, und im Genusse dieser Wonnen des Lebens eine Lust zu empfinden, wie selbst der Olympos sie nicht zu bieten vermochte. Die Götter mußten Menschen werden, um mitzuempfinden das hohe Glück der Menschheit, die sprudelnde Lust des glänzenden Diesseits, und darüber selbst ihres eigenen Himmels zu vergessen. Ueberall ward die Erde geweihet von den Kunstarfen der Götter; Götter belebten jeden Baum und jede Blume, Götterstimmen ertönten in dem Brausen des Sturmes wie in dem Flöten der Nachtigall, und wenn ein Mann durch hohe Geistesgaben und Talente das Staunen seines Volkes erweckte, so konnte es ein Gott sein, der in Menschengestalt sich offenbarte, wenn ein Weib durch strahlende Schönheit ganz Griechenland bezauberte, so mochte es eine Göttin sein, welche hernieder gestiegen war aus Liebe zu einem Menschensohne. So ward bei den Griechen die Schönheit zur Religion, und die Religion zur Schönheit, der Schönheit strebte man nach in allen Formen und Gestaltungen des Lebens, und aus diesem Schönheitsdrange eines ganzen Volkes mußte als erstes Bedingniß die Kunst erwachsen, welche die Verkörperung ist des dem Menschen innewohnenden Ideals, die Sichtbarwerdung des Gedankens der Schönheit. Aber dieser den Griechen innewohnende Drang zur Schönheit, er sollte sich nicht bloß

offenbaren als das der Kunst lebengebende Princip, sondern er mußte auch sich ergießen über alle Verhältnisse und Zustände des Lebens, und überall das maaßgebende und ordnende Gesetz werden. Die Schönheit ist jedem Dinge die völlige Befriedigung und Gemäßheit seiner selbst, die schlackenlose Abrundung seiner Existenz, die Schönheit ist Ruhe, Glück und Friede, sie ist Tugend und Sitte, sie ist auch Gesetz und Freiheit, denn nur in der Freiheit kann die Schönheit reifen und in ursprünglicher schrankenloser Herrlichkeit gedeihen. Deshalb war es das heiligste Gesetz der Griechen, die Schönheit zu ehren und zu bewundern, ihr heiligen Cultus zu weihen, und sie nicht einzuzwängen in Formen und Falten, sondern in unverhüllter Herrlichkeit sie der Bewunderung zu zeigen. Das Gesetz der Schönheit, es konnte selbst das Gesetz der Schaam bewältigen, dieser falschen verhüllenden Schaam, welche ihrer Nacktheit sich bewußt und schon vertrieben ist aus diesem Paradiese der wahren ächten Schönheit, die in stolzer unschuldsvoller Herrlichkeit kein Erröthen kennt, sondern nur erglühet in Freude über sich selber. Diese heitere, stolze und freie Schönheit war der Griechen herrlichstes Eigenthum, und in solchem Besitz reifte und gedieh ihr ganzes Leben zur wahren Vollendung, blühte die Kunst in ihrer herrlichsten Offenbarung, blüheten alle Zustände und Verhältnisse in naturgemäßer Größe empor, und nirgends zeigte sich Verkrüppelung oder Knechtschaft, überall der volle Genuß des Daseins, der Stolz der sich bewußten freien Entfaltung. —

Die Schönheit war die Religion der Griechen, und die Götter erscheinen meist nur als Ausstrahlungen dieser Idee der Schönheit, welche in sich Alles umfaßt, was es Großes, Erhabenes, was es an Tugend, Glück, Muth und Liebe gibt.

Eine schöne menschliche Gestalt war deshalb auch die herrlichste Offenbarung der Götter, von deren allmächtigem Zauber aber zugleich die Götter selber besiegt wurden, daß sie zur Erde hernieder steigen mußten, um diese menschliche Schönheit sich zu eigen zu machen. Wettspiele der Schönheit fanden schon in frühesten Zeiten statt, und ein einziger schöner Theil körperlicher Bildung konnte schon genügen, gewissen Personen unsterblichen Ruhm zu verschaffen, und sie mit einem besondern Namen zu bezeichnen, wie zum Beispiel Demetrius Phalereus durch seine schönen Augenbrauen unsterblich geworden.

Aber diese Blüthe der Schönheit, sie war nicht plötzlich und auf einmal emporgestiegen, sie mußte langsam wachsen und gedeihen mit dem wachsenden und gedeihenden Volke der Griechen, sie ist mit ihnen und den Göttern groß geworden, und mit den Göttern zugleich von der Erde entflohen und in den Olympos zurückgekehrt. Auch die Götter haben sich nicht auf einmal verkündet, ein Geschlecht nach dem andern ist aus dem Chaos hervorgestiegen, und diese Geschlechter der Götter von ihrem Urvater an zu verfolgen bis auf die hinsterbenden Enkel, das sei jetzt unsere Aufgabe, bei der die Dichter und Schriftsteller des Alterthums uns als Leitfaden und Grundlage dienen werden, und die wir, so viel es irgend thunlich, überall selbst sprechen lassen wollen.

## 1. Die Religion der Pelasger.

Die Pelasger waren die Urbewohner Griechenlands; eingewanderte Horden anderer Länder, waren sie es, die in Thesprotia eine der ersten Colonien gründeten und den ersten Grund legten zu jener Bildung, die später in so glorreicher Art sich über ganz Griechenland ausbreitete. Die Urgeschichte der Pelasger ruht in dem dunklen Schooße der Zeiten begraben, und nur durch Ueberlieferungen und Sagen ist eine dämmernde Kunde derselben aufbewahrt und erhalten worden.

In unwillkührlichem Drange der Seele betete das zum Bewußtsein erwachende Volk der Pelasger zu dem Göttlichen, das sich ihnen in sichtbarer Gestalt als ein sich offenbarendes göttliches Wunder, als die Gottheit selber, darstellte. Der wachsende und erblühende Baum, die sprudelnde Quelle, der harte Felsen, all diese unbegreiflichen Zeichen göttlicher waltender Mächte wurden ihnen entweder zu Gottheiten selber, oder doch zu dem Ausfluß der Offenbarung einer Gottheit, deren Namen sie nicht kannten, zu der sie aber beteten, wenn sie ihre Schöpfungen verehrten. „Es opferten aber im Anfang Alles und beteten zu ihren Göttern die Pelasger, wie ich zu Dodona gehört, ohne daß sie einen mit Namen oder Beinamen genennet, denn davon hatten sie noch nichts vernommen. Götter aber, das heißt, die guten Ordner, benannten sie dieselbigen darum, weil sie alle Dinge und alle Einrichtungen

so gut geordnet. Erst nach langer Zeit erfuhren sie die Namen aus Aegypten her, nur vom Dionysos hörten sie viel später. Und nach einiger Zeit fragten sie um Rath über die Namen den Gott in Dodona, denn diese Weissagung gilt für die älteste bei den Hellenen, und war die einzige zu der Zeit. Und als nun die Pelasger den Gott zu Dodona um Rath fragten, ob sie die Namen annehmen sollten, so aus der Fremde gekommen, ward ihnen der Spruch, sie sollten's thun. Seit der Zeit gebrauchten sie die Namen der Götter bei ihren Opfern. Und von den Pelasgern haben's die Hellenen nachher angenommen." (Herodot II. 54.)

Es war also im Wesentlichen die Religion der Aegypter, die nach Griechenland sich verpflanzte, und dort jenen höhern Aufschwung der Poesie nahm, wie sie diesem herrlich begabten Volke eignen musste. Die pelasgischen Religionsbegriffe waren also die erste Stufe, der erste Uebergangsmoment von der ägyptischen zu der griechischen Religion, und wir erwähnen daher nur flüchtig dieser Uebergangsperiode, deren weitere Entwickelung der Betrachtung der Hesiodischen Götterlehre angehört. Als zweite und wichtigere Stufe zur griechischen Mythologie erscheinen aber die Götter von Samothrake.

## 2. Die Samothrakische Religion.

Auch hier in Samothrake wohnten die Pelasger, aber nach eigenthümlichen Begriffen bildete sich ihr Religionssystem aus, ein buntes Gemisch von ägyptischen und phönicischen Religionsbegriffen, die hier zu neuer Gestaltung erwachsen sollten, und endlich zu einem eigenen System sich erhoben,

welches aber in seinen Ueberlieferungen so dunkler und verworrener Art ist, daß es schwer, wenn nicht unmöglich sein möchte, hier eine klare und geordnete Uebersicht zu geben. Die Bedeutung der samothrakischen Götter und in wiefern sie identisch sind mit den Hauptgottheiten der griechischen Religion, dies hat den Gelehrten und Forschern vielfachen Stoff zur Untersuchung gegeben, ist aber von Keinem mit Gewißheit festgestellt worden. Der berühmten Abhandlung Schellings über die samothrakischen Götter entnehmen wir kurz zusammengedrängt Folgendes:

„Die Götter und Priesternamen weisen auf phönicischen Ursprung des samothrakischen Dienstes hin; wodurch es möglich wird, aus dem Ebräischen die Bedeutung der Namen jenes Personals zu erklären. Von diesem Standpunkt aus ergeben sich folgende Betrachtungen: 1) Schon in griechischer Götterlehre zeigen sich Trümmer eines über den Umkreis der ältesten durch Schrift bekannten Offenbarung hinausgehenden Systems. 2) Der griechische Götterglaube ist der Urquelle näher geschöpft, als die ägyptische und indische Götterlehre. 3) Die Pelasger haben die Grundbegriffe der Religion in natürlicher Reinheit erhalten. 4) Das Homerische Phantasiespiel einer Götterwelt ist darauf berechnet, daß die Geheimlehre Alles wieder zurecht stelle. 5) Diese Geheimlehre ist den Griechen von Ebräisch redenden Barbaren zugekommen. 6) Sie ist nicht in einer, in den alten Religionen unzulässigen Emanation gegründet, sondern es ist hier eine aufsteigende Reihe von Wesen, die sich in einem obersten auflösen, und zwar so: Ceres (Hunger, Sehnsucht) — Proserpina (Anfang der sichtbaren Natur) — Dionysos (Herr der Geisterwelt) — Cadmilus (beider Vermittler) — Zeus (überweltliche, höchste

Perſönlichkeit). — Reſultat: die Cabiren waren eine in Jupiter ſich auflöſende Siebenzahl, ein Götterrath, der die Welt vom Niedrigſten zum Höchſten hervorbringt und von unten herauf den Geweihten zum Höchſten leitet. Der Zweck der Weihen war, nicht ſowohl Aufſchlüſſe über die Welt zu erhalten, als ſich ſelbſt den höhern Göttern zu verbinden, ein Cabir zu werden. Das Sinnbild für die Götter und die Geweiheten war die verbundene Bewegung der Planeten. Cabiren heißt socii, ſo, daß Mehrere wie ein Mann ſind. — Mit dieſem Götterſyſtem hängt ein Syſtem von prieſterlichen Perſonalitäten zuſammen. El jun kommt als Cabir vor bei Sanchuniathon. Das iſt aber der höchſte Gott, und da der Prieſter des Gottes Namen trägt, iſt er auch mit Malki-ſedek derſelbe, und die übrigen Cabiren ſind nur die den Vater verwirklichenden einzelnen Kräfte. Er iſt in allen: ſie Alle ſind Sydyks und Sydyk's Söhne. War deſſen Prieſter König zu Salem, ſo iſt vielleicht Malki-Sedek (Melchiſedek) der erſte bekannte Cabir.

Dieſe Söhne Sydyks ſind und bedeuten die Dioskuren, und ſind dieſelben mit den Kindern (d. i. Verehrern des wahren) Gottes (Gen. VI.), den Eingeweiheten der älteſten Myſterien. Nur einem Theile des Menſchengeſchlechtes war anfangs anvertraut, was ſich erſt allmählig wie aus einem Mittelpunkte verbreiten ſollte. (Aller höhere und beſſere Glaube tritt überall in der Form von Geheimlehren auf.) Söhne des höchſten Gottes wurden jene Inhaber der älteſten Geheimlehre, wie die in ihrem Urſprung offenbar menſchlichen Zwillinge Dios-Kuren wurden und zuletzt ſelbſt unter die Cabiren übergingen. Von dieſen höhern Naturen ſtammen die erſten menſchlichen Heroen, die Nephilim, die noch in der Unterwelt

gewaltig und groß ſind. Die erſten Cabiren waren magiſche, oder die Götter zur Wirkung bringende Kräfte; doch nicht einzeln, nur in ihrer unauflöslichen Verkettung üben ſie jenen Zauber aus. Nun ſtehen aber auch die durch ſie zur Offenbarung gebrachten Götter mit ihnen in einer magiſchen Verknüpfung. Die ganze Cabirenreihe iſt eine vom Tiefſten bis ins Höchſte reichende Zauberkette: denn alle Cabiriſchen Weſen ſind nur fortſchreitende Steigerungen, ſo daß dieſelbe Zahl oder Perſönlichkeit in verſchiedenen Potenzen wiederkehrt, alle Zahlen demnach auf gewiſſe und zwar unſtreitig drei Grundzahlen zurückkommen."

So weit Schelling, deſſen Anſichten wir nur noch in kurzen Zügen einige Andeutungen über die ſamothrakiſche Religion folgen laſſen:

Den ſamothrakiſchen Göttern ſtanden die drei oberſten Götter oder Cabiren vor, ſie hießen Arieres (der Große), Ariokerſos (der große Beſaamer), Ariokerſa (Fruchtbringerin) und ihnen beigegeben wird von Vielen noch der niedrigere Gott Casmilus. Dieſe Trias der ſamothrakiſchen Götterlehre iſt vielfach gedeutet worden; am wahrſcheinlichſten ſind unter ihnen Demeter, Perſephone und Hades zu verſtehen, und mindeſtens iſt erwieſen, daß der Dienſt der Demeter auf Samothrake heimiſch war und vielfach in Verbindung mit den ſamothrakiſchen Myſterien ſtand. Dieſe Myſterien aber gehören einer ſpätern Zeit an, wo die urſprüngliche einfache, an die Natur-Symbolik ſich anlehnende, ſamothrakiſche Religionsform ſchon vermiſcht erſcheint mit helleniſchen Begriffen und Ideen. Denn urſprünglich mochte dieſe ſamothra-

kische Lehre einfach und klar in ihren Begriffen gewesen sein, und nur was sie sichtbar erschaut, wollte sie symbolisch ausdrücken durch diese drei obersten Göttergestalten, unter welchen die drei waltenden Kräfte alles Seins, die Erde, der Himmel und die schöpferische Zeugungskraft verstanden waren. Andere Darstellungen dieser Göttertrias waren ursprünglich nicht vorhanden, denn die ganze Natur selber war sichtbare Darstellung der innewohnenden Gottheit; erst später, als der samothrakische Geheimdienst sich über ganz Griechenland ausbreitete, wurden von den Griechen, welche die Weihe empfangen hatten, Statuen der Götter nach Samothrake gebracht. In den spätern samothrakischen Mysterien aber erscheinen die Kabiren als die personificirten Innunabeln der Schifffahrt, als Planetengötter und Himmelsmächte, als diejenigen Kräfte, denen die ganze Natur botmäßig war, die den Winden geboten, und dem verzehrenden Feuer, und deshalb als diejenigen, welche besonders die Schutzherrn der Schifffahrt waren. Deshalb glaubte, wer die Weihe in Samothrake empfangen, sich durch die Aufnahme in diese Mysterien gesichert gegen jegliches Unglück zur See. Bei der Aufnahme selbst war eine (wahrscheinlich purpurfarbene) Binde von Wichtigkeit, die immer getragen werden mußte, und nicht allein gegen jegliche Gefahren schützte, sondern auch zur Erreichung aller Wünsche half; außerdem erwähnen auch römische Schriftsteller eiserner Ringe, die bei den Weihen angelegt wurden. Aber auch noch andere glückliche Folgen versprachen die Priester der Kabiren von der Aufnahme in die Mysterien, und wenn bei der Weihe von dem Priester die Prüfung und Reinigung des Aufzunehmenden vorgenommen worden, wenn der Priester die Beichte gehört und das Sühnopfer empfangen, dann war der

Geweihete auch der moraliſchen Beſſerung gewiß, und eine neue geiſtig glückliche Zukunft mußte ihm erblühen*).

## 3. Die Heſiodiſche und Homeriſche Götterwelt.

Mit der Heſiodiſchen und Homeriſchen Götterwelt erſchließen ſich zugleich vor uns die heiligen Hallen der griechiſchen Kunſtwelt und Poeſie, und die Götter, die erſchaut werden mit geiſtigem Auge, ſie ſollen zugleich dem phyſiſchen Auge als ſichtbares Ideal der Schönheit und Kraft entgegen treten. In Dämmerung und Unklarheit gehüllt erſcheinen die Nebelgeſtalten der ſamothrakiſchen Götter, aber mit der Theogonie des Heſiod, dem Epos des Homer, iſt das große Wort: es werde Licht! geſprochen, und im Glanze unſterblicher Schönheit ſteigen die ſtrahlenden Götter des Olympos zur Erde hernieder, um zu Menſchen zu werden, und Menſchen zu Göttern zu erheben, um eine Religion zu predigen, welche die Heiterkeit des Glückes, die Erhabenheit der Schönheit und die Herrlichkeit der irdiſchen Welt als bewegendes Moment in ſich aufgenommen hat. „Dieſe Religion, ſie iſt zugleich die Religion der Freiheit, denn nur in der Freiheit gedeihet das Glück und die Schönheit, nur in der Freiheit gedeihet auch die Kunſt. Geknechtete Völker haben niemals Werke der Kunſt erſchaffen, und der in Banden geſchlagenen Schönheit fehlt der

*) Vergl. Creuzer a. a. O. S. 345 ff.

erhabene, unſchuldsvolle Stolz, welcher der Schönheit prächtige Mitgift iſt. Die Griechen aber, ſie waren frei in allen ihren Inſtitutionen, und ſo konnten ſie in ihres Menſchenthums würdiger Vollendung auch zum vollen Beſitze der Schönheit und des Glückes gelangen, und mit ungehemmtem Flug ſich aufſchwingen zu den Höhen der Poeſie und ſelber zu Göttern ſich träumen.

Und ſo auch faß Heſiod (wie wir ſeiner eigenen Dichtung entnehmen), träumend von den Göttern, an dem Abhang des heiligen Helikons, wo er die Lämmer beſorgte, als vom Olympos die Muſen, des Aegiserſchütterers Töchter, hernieder ſtiegen vom Feſtgelage der Götter zu dem ſingenden, träumenden, glücklichen Hirten Heſiod. Und ſie reichten ihm dar ein Geſproß friſchgrünenden Lorbeers, ihn anfeuernd mit lieblichen Blicken und holdem Anlächeln, und ihm gebietend, das Geſchlecht der ſeligen Götter zu feiern und zu verkünden durch ſein begeiſtertes Lied. Der Erſte, ſagten ſie ihm, ſolle er ſein, der durch Hymnen erfreue das Herz des im Olympos thronenden Allvaters Zeus, und der verkünde Alles was iſt, was ſein wird, oder zuvor war. Und darauf ſangen ſie vor ihm die begeiſterten Muſen und hauchten ihm ein ihres Liedes Sinn und Gedanke, und lehrten ihn erſtens: den heiligen Stamm der unſterblichen ewigen Götter erkennen, welche die Erde, den Himmel und die Nacht erzeugt, und die in der Salzfluth des Meeres ſich bewegten, und lehrten ihn zweitens: wie zuerſt die Götter und die Erde entſtanden, und des ganzen Weltalls unermeßlicher Bau, und lehrten ihn drittens: wie die Götter, dieſe ſeligen Geber des Guten, unter ſich das Reich getheilt und göttliche Ehren geſondert hätten.

## Die Entstehung der Götter. Das Reich des Uranos.

Siehe vor allem zuerst ward Chaos; aber nach diesem
Ward die gebreitete Erd', ein dauernder Sitz den gesammten
Ewigen, welche bewohnen die Höhn des beschneiten Olympos,
Tartaros Graun auch im Schooße des weitumwanderten Erdreichs,
Eros zugleich, der geschmückt vor den Ewigen allen mit Schönheit
Sanft auflöset, den Menschen gesammt und den ewigen Göttern
Bändiget tief im Busen den Geist und bedachtsamen Rathschluß.
Erebos ward aus dem Chaos, es ward die dunkele Nacht auch.
Dann aus der Nacht ward Aether und Hemera, Göttin des Lichtes,
Welche sie Beide gebar von des Erebos trauter Empfängniß.
Aber die Erde zuerst erzeugete, ähnlich ihr selber
Ihn den sternigten Himmel, daß ganz er umher sie bedeckte,
Stets unerschütterte Veste zu sein den seligen Göttern.
(Nach der Uebersetzung von J. H. Voß.)

Nachdem aber der „sternigte Himmel," der Uranos, geschaffen worden von der Gaia, ward er ihr Gemahl, und sie erzeugte mit ihm die Titanen, sechs Söhne und sechs Töchter: den Okeanos, Köos, Kreios, Japetos und Hyperion, Theia, Rhea, Mnemosyne, Phöbe, Thetis, und zuletzt erschien der jüngste von allen, „der unausforschliche Kronos, er, das schrecklichste Kind, dem der blühende Vater verhaßt war." — Weiter gebar Gaia darauf drei ungeheure Kyklopen, welche den Göttern ganz ähnlich an Gestalt waren, nur daß sie ein einziges Auge in der Mitte der Stirne hatten, diese Kyklopen hießen Brontes, Steropes und Arges.

und ſie ſchufen den Blitz und den Donner. Dann ferner gebar Gaia noch andere drei Söhne, Kottos, Gyges und Briareos.

„Hundert Rieſenarm' entſtrebten ihren Schultern
Ungeſchlacht und funfzig entſetzliche Häupter auf jedem
Wuchſen daher von der Schulter bei ungeheueren Gliedern;
Groß war aber die Kraft bei der großen Geſtalt und unnahbar.
Jene, ſo viel von Gäa und Uranos wurden erzeuget,
Waren der ſchrecklichſten Art und verhaßt dem eigenen Vater,
Seit dem Beginn; und wie eines davon nur eben hervorging
Barg er ſie alle hinweg und ließ ſie nimmer an's Tageslicht,
Dort im Winkel des Lands; denn es freute ſich ſchädlicher Unthat
Uranos. Doch es ſeufzt im Innerſten Gäa die Rieſin,
Schwer beklemmt; und zum Trug erſann ſie verderbliche Argliſt.
Schnell, nachdem ſie bereitet den Stoff grauſchimmernden Demants,
Schuf ſie die mächtige Hipp' und gab den Erzeugten Belehrung.
Muth einredend begann ſie, das Herz voll großer Betrübniß:
Kinder von mir und dem Vater, dem Frevler, wolltet ihr jetzo
Folgſam ſein, wir ſtraften an euerem Vater die ſchnöden
Kränkungen; denn er zuerſt verübte Thaten des Unfugs.
Jene ſprach's; doch ſie alle durchdrang Furcht; keiner von ihnen
Redete. Muth nun faßte der unausforſchliche Kronos,
Und er ſagte darauf der achtbaren Mutter die Antwort:
Mutter, ich ſelbſt wohl möcht' einwilligend jetzo vollenden
Dieſe That; mir iſt ja der übelnamige Vater
Widerlich; denn er zuerſt verübete Thaten des Unfugs.
Alſo der Sohn; und innig erfreute ſich Gäa die Rieſin.
Ihn nun barg ſie im Halte verſteckt, und fügt' in die Hand ihm
Die ſcharfzahnige Hippe und erdnete allen Betrug an.

Jetzt herführend die Nacht kam Uranos, und um die Gäa
Breitet er liebend sich aus, voll Lüsternheit übergedehnet
Ringsher. Aber es fuhr aus dem Halte der Sohn mit der Linken
Aufwärts, und mit der Rechten ergriff er die mächtige Hyrpe,
Lang und scharfgezahnt, und die Schaam des eigenen Vaters
Mähet er schleunig hinweg, und zurück die geschwungene warf er
Hinter sich. Jene nunmehr floh nicht aus der Hand ihm vergebens;
Denn so viel auch Tropfen entrieselten purpurnen Blutes,
All' empfing sie die Erd'; und in rollender Jahre Vollendung
Wuchsen Erinnyen gräßlich hervor, und große Giganten
Hell von Waffen umblinkt, langragende Speer' in den Händen,
Auch die man melische Nymphen benannt im unendlichen Weltraum.
Aber die Schaam, wie er solche, sobald sie entmähet der Demant,
Niederwarf bei Epeiros zum weitaufwogenden Abgrund,
Also wallte sie lange das Meer durch. Weiß dann erhub sich
Schaum dem unsterblichen Leib ringsum, in welchem ein Mägdlein
Aufwuchs. Siehe zuerst dem heiligen Lande Kythera
Nahte sie, dorther dann der meerumfloßenen Kypros,
Jetzo entstieg die schöne, die herrliche Göttin; da Kräuter
Unter dem niedlichen Fuß sie umblüheten. Doch Aphrodite
Nennen sie Götter sowohl als Sterbliche, weil sie aus Meerschaum
Aufwuchs, und Kythereia, dieweil bei Kythera sie antrieb."
(Hesiod, nach Voß.)

Mit diesem Sturze des Uranos ist der erste Moment der Weltschöpfung und Göttergeschichte vollendet, und auf den Thron seines Vaters Uranos schwingt sich „der unausforschliche Kronos." — Dieses Reich des Uranos, mit dem diese erste Periode abschließt, ist eine bildliche Darstellung der ersten

Weltenschöpfung. Die Personification ist überhaupt das Charakteristische und Eigenthümliche der griechischen Religion. Alles Sichtbare diente nur zur Personification eines ihm innewohnenden Unsichtbaren, Göttlichen, und so ward Himmel und Erde, wurden die Elemente und alle Erscheinungen der Welt nur als eine Incarnation seliger Götter gedacht, und wenn nicht als solche, doch als die Gottheit selber, oder als einer bestimmten Gottheit Werk. Noch aber, in dieser Zeit des Uranos, waren die Götter selber nicht geordnet, und zur bestimmten Gestalt geworden. Im Dunkel und in der Unklarheit ruhten hier die Götter, wie die Menschengeschlechter; ohne nähere Bestimmung, ohne Gegenseitigkeit und ohne Wirkungskreis schwebten einzelne Göttergestalten in thatenloser Ruhe im Universum umher, und so bezeichnet dieses Reich des Uranos gewissermassen den ersten Schöpfungstag, es ist das Moment der sich noch nicht gesetzt habenden Erde, die aus ihrem Schooße in verworrener Erscheinung nur erst einzelne Gestalten hervorläßt. —

Doch schon allgemach heben sich waltend und ordnend einzelne Bilder hervor, die Welt beginnt, sich zu gestalten, und diese Gestaltungen werden zu Göttern, die aus sich dann wieder die weitere Gestaltung der Welt als zweites Göttergeschlecht entlassen. Wir wollen uns dieser zweiten Periode der Götter nicht alsogleich zuwenden, sondern uns erst beschäftigen mit der Betrachtung der einzelnen Göttergestalten aus dem Reiche des Uranos, in ihrem Entstehen, und in ihrer weitern Fortführung.

Im Anfang war das Chaos, und in diesem leeren unermeßlichen Raum löste sich als erste Potenz Gaia ab.

## Gaia, die Erde.

Sie gehört ganz dieſer erſten Epoche an, als die ſchaffende, zeugende Mutter des Göttergeſchlechtes, als welche ſie dem Himmel die Titanen und Giganten und aller künftigen Göttergeſchlechter göttliche Väter geboren hat. Die Erde alſo war es, die aus ihrem Schooße die Götter entlaſſen, und dieſe Erdengeburt des Göttergeſchlechtes bezeichnet ſehr richtig den ganzen Charakter der griechiſchen Religion überhaupt. Die Erde war ihnen das höchſte Gut, das Glück der Erde ihre höchſte Hoffnung, und wenn die Götter in irdiſchen Gluthen entbrannten, folgten ſie nur dem ewigen Triebe, den die Allmutter Gaia ihnen in's Herz gelegt. Jahrtauſende, bevor die Erde geſchaffen, ruhten die Götter der Indier in ſelbſtbeſchauender Betrachtung nachdenkend in ſich ſelber, und dann, als ſie die Erde ſchufen, ward ſie der Wohnſitz gefallener Götter, und wandernder Geiſter, die im Kreislauf der Dinge aus menſchlicher Form zu andern Geſtalten übergingen. Aber bei den Griechen war die Erde das eigentliche Paradies, die erſte, uralte Mutter des Himmels und der Götter, und Menſchen wurden geſchaffen, damit ſie ſich der Götter und dieſe wiederum ſich der Menſchen erfreuen möchten. —

Der Gaia findet man im früheſten Alterthume nirgends einen Cultus geweiht, aber man verehrte ſie als Mutter des Göttergeſchlechtes, und bei den heiligſten Schwüren und Eiden ſchwur man, nach Homer, „bei Helios, oder Gaia und Zeus.“ In ſpäterer Zeit aber wurden der Gaia Heiligthümer errichtet, und das delphiſche Orakel gehörte zu Anfang der Gaia, weil die zur Wahrſagung begeiſternden Dünſte aus dem Schooße der Erde hervorſtiegen. Das berühmteſte Heiligthum der Gaia war das Gaion in Achaja, nicht weit vom Fluſſe Krathis.

Eros (Amor)

Eros (Amor)

Psyche

In diesem Haion der Gaia Eurysternos (der Breitbusigen) befand sich ein altes Schnitzwerk, und ein Weib hatte den heiligen Priesterdienst dieses Tempels. Aber diese Priesterin mußte bei Uebernahme des Amtes geloben in keuscher Zurückgezogenheit vom Manne zu leben; sie mußte aber auch überhaupt eine unberührte Jungfrau sein, und deß zur Probe mußte sie, bevor sie das Amt antreten durfte, Stierblut trinken, von dem sie aber getödtet ward, falls sie nicht mehr Jungfrau gewesen. —

Kehren wir zu dem hesiodischen Reiche des Uranos, als zu unserm Ausgangspunkte jetzt wieder zurück!

Nichts also war vorhanden als das Chaos und die Erde, und jetzt trat als verbindendes, göttliches Mittelglied zu diesen beiden Eros.

## Eros, der Gott der Liebe.

Ewig, wie die Erde, und das Chaos, unsterblich wie sie, ist der Gott der ewigen Liebe, der Eros, und indem er die beiden ersten Gewalten, das Chaos und die Gaia, mit einander verbindet, ist er das eigentliche bewegende Princip der ganzen Weltenschöpfung, der Ausgangspunkt alles Daseins, in welchem alle Geschlechter der Götter, sowie der Menschen ruhen. Aus diesem ältesten Eros ging die erste Ordnung der Dinge hervor, denn durch des Eros Vermittelung erzeugte Gaia zuerst mit dem Chaos den Erebos und die Nacht, und die Nacht wiederum mit dem Erebos dann den Aether, und Hemera, die Göttin des Lichtes.

So ist der Gott der Liebe, der Eros, die Vermittelung und Fortpflanzung aller Existenz, und Götter, wie auch Menschen, sind allein nur durch ihn. Aber die Kunst, welche

von allen Göttern forderte, daß sie in Gestaltung und Form sich ihr offenbarten, die immer gestalten wollende Muse, konnte mit diesem alten Hesiodischen Gotte, dem ältesten aller Götter sich nicht einigen, denn der Schönheit erstes Gesetz war die Jugend, und diesem Gesetze unterwarfen die Künstler auch den Eros, indem sie diesen ältesten der Götter gleichwohl in einen schönen Jüngling, ja sogar in ein heiteres, scherzendes Kind verwandelten. Aus diesen Darstellungen aber der Künstler gingen vielfache Sagen und Mährchen hervor, welche aus dem alten Eros gewissermaßen einen neuen, einen jüngeren Bruder erschufen; dieses jüngern Eros bemächtigten sich dann auch die Dichter, und schufen im Verein mit den Künstlern einen in seiner äußern Erscheinung sowohl, wie in seinem innern Wesen ganz veränderten Gott. Der ernste ewig waltende Gott ward zum spielerisch tändelnden Knaben, und die Dichter sangen von seiner Schalkheit und seiner anmuthsvollen Schlauheit; sie warnten vor seiner Tücke, und vor der heimtückischen Art, mit der er sich in's Herz zu schleichen wisse, vor seinen schmeichelnden Worten, hinter denen er seine List verberge, indem er immer nur danach trachte, die Menschen sich zu unterwerfen und sich dienstbar zu machen. Dieser Knabe Eros ist der Gott der sinnlichen Liebe, welche strebt nach irdischer Lust und sinnlichem Genusse, flatterhaft ist er daher und unbeständig, und zum Zeichen deß trägt er Flügel an den Schultern, die ihn mit Windesschnelle von dannen tragen, wenn er entfliehen oder verfolgen will. Gewaffnet erscheint er mit Köcher und Bogen, und die Pfeile, die er trägt, um damit die Herzen zu verwunden, hat er, je nach dem Gebrauch, und nach der Wesenheit der Liebe, die er erzeugen will, in Galle, Gift, Honig oder Feuer ge-

taucht, auch die Pfeile selbst sind verschiedener Art; von Gold und scharf gespitzt sind sie, wenn Eros mit seinem Geschosse Liebe erzeugen will, soll aber die Liebe verhindert werden, sind die Pfeile ungeschärft und von Blei. Oft trägt er eine Fackel in den Händen, vor deren ungeheuren Gluthen selbst des Sonnengottes Glanz zerschmilzt, und um ihn her flattern seine dienstbaren Geister, die Eroten, kleine geflügelte Knaben, Liebesgötter, wie Eros selber, mit süßem Geflüster und holdem Gekose zur Liebe verlockend, und durch allerlei Künste und Listen strebend, die Herzen Aller ihrem Oberhaupte, dem Eros, dienstbar zu machen. Auch mit einer Binde um die Augen wird der Eros dargestellt, weil die Liebe in ihrer verzehrenden Gluth nicht sieht mit dem Auge des Verstandes, und blind ist für des geliebten Gegenstandes Mängel. —

Dieses Götterknaben Eros Abstammung wird in verschiedener Weise angegeben. Homer nennt ihn den Sohn der Aphrodite, der Göttin der Liebe, eben so Sappho und Andere mehr; nach Einigen ist Zeus, nach Andern Ares sein Vater, oder auch Hermes. Platon im Symposion nennt den Eros „den Vermittelnden und Verbindenden, der Leiber und Geister, Irdisches und Himmlisches vereint, der den Opferduft und die Gebete und Lieder der Menschen an die Götter, und der Götter Verordnungen und Verheißungen an die Menschen bringt.“ Des Eros Abkunft erzählt aber Platon eben daselbst wie folgt: „Als Aphrodite geboren war, hielten die Götter ein Fest. Poros, Sohn der Me[illegible], berauschte sich dabei vom Nectar. Bettelnd kam Penia, sie suchte, als Poros in Zeus Garten schlummerte, ihrer Dürftigkeit wegen ein Kind von Poros zu erzeugen, und empfing den Eros. Dieser, an der Aphrodite Geburtstag erzeugt, und

von Natur Liebhaber des Schönen, ist Begleiter der Aphrodite. Er selbst aber ist arm und nicht schön, und, gleich seiner Mutter, stets bedürftig. Nach seinem Vater aber, stellt er dem Guten und Schönen nach, ist kühn und heftig, ränkevoll, philosophirend, Zauberer, Giftmischer und Sophist. Seiner Natur nach ist er weder unsterblich, noch sterblich. Die Weisheit ist eines der schönsten Güter. Eros aber ist die Liebe zum Schönen, also ist Eros nothwendig ein Philosoph, und als Philosoph steht er zwischen den Weisen und den Unverständigen in der Mitte."

Aber auch als Jüngling wird Eros oftmals angeführt, als schöner verlockender, die Sinnlichkeit erweckender Jüngling, und als dieser herrliche Götterjüngling wird er gedacht in der Erzählung des Platonikers Apulejus (in seinem „goldenen Esel"), welchen Mythus wir hier in der Kürze wiedergeben.

## Eros und Psyche.

In den ältesten Zeiten lebte ein König, drei wunderschöner Töchter Vater. Die beiden ältesten Töchter vermählte der König den von ihnen erwählten Freiern, aber die jüngste der Schwestern, die holde liebreizende Psyche, war von so wunderbarer erhabener Schönheit, daß keiner der Freier es wagte, sich ihr, die man nicht für eines menschgebornen Weibes Tochter halten konnte, zu nahen. Verödet standen die Tempel der Aphrodite, denn zur Psyche eilte man hin, um sie anzubeten, als die Fleischgewordene Göttin der Liebe, der man anbetende Opfer weihte, zu der man betend flehete um ihre beglückende Gunst. Aber der König konnte nur mit tiefem Bangen diese Anbetung der Tochter sehen, eine Anbetung,

die jeden sterblichen Freier zurückschreckte, während es ihn verlangte nach einem edlen Gidam seiner herrlichen Psyche. Deshalb sandte er eilende Boten und fragte den Pythischen Gott um Rath, wie er sich einen würdigen Gidam wählen könne. Das Orakel aber befahl ihm seine schöne Tochter auf eines hohen Berges Gipfel zu bringen, und sie dort in der Wüste und Oede ihrem Schicksal zu überlassen, ihrem Schicksal, welches sie keinem sterblich Gebornen, sondern einem geflügelten Drachen zur Gemahlin bestimmt habe. Von Schmerz zerrissen, gehorchte dennoch der Vater, und im schwarzen Gewande, geleitet vom wehklagenden Volke, ward Psyche auf den wilden, öden Bergesgipfel gebracht, und dort ihrem Geschicke anheimgegeben. Das war die Rache der Aphrodite, welche in Zorn entbrannte darüber, daß eine Sterbliche ihr gleich angebetet werden. Deshalb auch hatte sie dem Eros geboten, mit dem schärfsten seiner goldenen Pfeile die Psyche bis in den Tod zu verwunden. Froh des willkommenen Befehles war Eros enteilt zu dem einsamen Berggipfel, wo Psyche in jammervoller Einsamkeit weilte. Und Eros spannte den Bogen, und legte darauf das goldene Geschoß, bereit abzudrücken, und die Psyche zu verwunden. Da, war es ein Zufall, oder eines Gottes Entscheidung, verwundete er sich selber an der scharfen Spitze des Pfeiles. Die Waffe entsank seiner Hand, und der verwundete Eros entbrannte in so heißer Liebesglut für die herrlich schöne Psyche, daß er, statt des Todes, ihr ein himmlisches Leben der Wonne zu bereiten beschloß. Auf Eros Befehl eilte der ihm dienstbare Gott Zephyr herbei, hob Psyche sanft empor, und trug sie auf seinen schaukelnden Fittigen, während sie schlief, an einen ihr fremden, nie gesehenen Ort.

Als Psyche die Augen endlich aufschlug, fand sie sich inmitten eines herrlichen, von üppiger Pracht strahlenden Palastes. Von unsichtbaren Stimmen ertönten ihr Lieder des Trostes und der Hoffnung, unsichtbare Hände bedienten sie, Geister der Liebe umschwebten sie und führten sie bei einbrechender Nacht zu dem schwellenden üppigen Lager. Psyche sank schlummernd in die weichen, elastischen Polster. Da fühlte sie sich von glühenden Küssen erweckt, von verlangenden Armen umfangen, und in der Liebe Genuß, in seliger Lust vergaß sie der vergangenen Leiden. Mit dem Dämmern des Morgens aber entschwand der Gott, und Psyche verseufzte die öden Stunden des Tages im Seufzen nach dem nächtlichen, ungesehenen Geliebten. Und endlich kam sie, diese heißersehnte Nacht, und mit ihr der Geliebte, sie glühend umfangend, sie erdrückend fast mit seiner Zärtlichkeiten Gewalt. Alle Schätze des Himmels und der Erde versprach er seiner schönen Psyche, durch alles denkbare Glück wollte er sie entschädigen für die Einsamkeit ihrer Tage, nur solle sie niemals begehren, die Gestalt des nächtlichen Geliebten zu sehen, denn solchen Begehrens Folge würde namenloses Leid und ewige Trennung sein. Psyche gelobte des Geliebten Befehlen zu folgen, aber sie erflehete von ihm, daß er ihr gestatten möge, die um ihren Tod trauernden Schwestern zu sich zu rufen, damit sie erkennen möchten, wie ihre beweinte Schwester nicht gestorben, sondern die glücklichste der Sterblichen sei. Eros willfahrte ihrem Wunsch und die Schwestern der Psyche kamen in den Palast: sie wurden von Psyche mit Jauchzen empfangen, und zu den Vertrauten ihres geheimnißvollen Glückes gemacht. Aber die eifersüchtigen Schwestern entbrannten in giftigem Neid, und sie wußten die Psyche so lange mit Vermuthungen

und Befürchtungen zu ängstigen, sie wußten es so glaublich zu machen, der nächtliche unsichtbare Geliebte sei nichts als ein abschreckendes, widerliches Unthier, daß Psyche endlich beschloß sich Gewißheit zu verschaffen. Die Nacht kam, und mit ihr der unsichtbare, nichts ahnende Geliebte. Aber kaum war er, nach glühender Zärtlichkeit, an ihrer Seite entschlummert, als Psyche sich leise von ihrem Lager erhob, die Lampe anzündete, ein Schwert ergriff, um, falls sie ein Ungeheuer erblickte, sofort dieses zu tödten, und so bewaffnet, geräuschlos wieder zum Lager hinschlich. Aber wie groß war ihr Entzücken, ihre selige Ueberraschung, als sie nicht ein gefürchtetes Ungethüm erblickte, sondern den in Schönheit und Jugend strahlenden Gott, mit Köcher und Bogen zu seinen Füßen, die schwellenden, üppigen Glieder sanft gestreckt im friedlichen Schlummer. Von Entzücken erfaßt, nichts denkend, nichts sehend, als ihn, beugte die liebestrunkene Psyche sich über den schlummernden Geliebten, mit der Lampe sein Antlitz beleuchtend, damit es ihr heller strahle in seiner göttlichen Schönheit. Da entfiel ein Tropfen des siedenden Oels der Lampe, und brannte sich ein in die Schulter des Gottes, daß er erschreckend aus dem Schlummer erwachte. Vor ihm stand die vor Liebe und Schrecken zitternde Psyche, und Eros durchschaute sogleich, wie Alles gekommen, und daß Psyche ihm minder geberdet, als den Schwestern. Zürnend erhob er sich, mit bitterm Scheltwort sich lossagend von Psyche, und als er dann davon flog, verschwand mit ihm der herrliche Palast, und alle Pracht, und in der Einsamkeit fand Psyche sich wieder auf dem Gipfel des Berges. Psyche irrte lange Tage umher, jammernd und klagend, die Götter anrufend und die Menschen um Schutz und Beistand. Aber Niemand mochte

es wagen der Psyche sich zu erbarmen gegen den Zorn der immer noch nicht besänftigten Liebesgöttin Aphrodite. Da erschien diese selbst der jammernden Psyche, welche sich ihr zu Füßen warf, und zu ihrer Sclavin sich gelobte. Aphrodite, noch nicht zufrieden, legte ihr Prüfungen auf, und erst, wenn sie diese bestanden, sollte ihr verziehen werden. Auch diesen Prüfungen unterwarf sich Psyche. Aphrodite gab ihr nun zuerst einen Haufen des verschiedenartigsten, untereinander gemischten Saamens, und sie drohte der Psyche mit den grausamsten Martern, falls es ihr nicht gelänge, diese verschiedenen Saamenkörner alle nach ihren Gattungen zu sondern. Fast verzweifelte Psyche, als ein Schwarm mitleidiger Bienen herbeiflog, und die Körner ordnete und sonderte, daß auch nicht eins bei dem andern geblieben. Nachdem Psyche diese erste Prüfung bestanden, erfolgte die zweite, und Aphrodite sandte Psyche hin zu dem schroffen, unwegsamen Gebirge, auf dessen steilstem Abhange die heiligen Schafe weideten. Von diesen Schafen sollte Psyche der Aphrodite eine Flocke holen. Schon glaubte Psyche sich unwiederbringlich verloren! Da schlich leise eine Schildkröte herbei und rieth ihr, diesen wüthenden Thieren vorsichtig schleichend sich um die Mittagsstunde zu nähern, weil sie dann, wegen der verzehrenden Hitze, schlummerten im schattigen kühligen Thale, und Psyche so nichts zu befürchten hätte von ihrer grausamen Wuth. Diesem Rathe folgend, gelang es auch der Psyche Aphroditens Befehl zu vollführen, und die Flocke der heiligen Wolle zu bringen. Als dritte Prüfung ward ihr nun auferlegt mit einer Urne hinunter zu steigen zum Styx, und mit Wasser des Styx gefüllt, die Urne zurück zu bringen. Rathlos ging Psyche mit der Urne von dannen, da kam ein Adler herbei, nahm

das Gefäß in seine Krallen, und brachte es ihr bald, mit dem tiefdunklen Wasser gefüllt, zurück. Nun folgte die vierte und letzte Prüfung, die darin bestand, daß Psyche aus der Unterwelt eine Büchse mit Salbe holen solle, mit welcher Aphrodite sich einreiben wolle, weil, wie sie sagte, durch den Gram und Zorn über Psyche's Anmaßungen ihre Schönheit so sehr gelitten habe. Psyche stieg hinunter in die Unterwelt, empfing die verlangte Salbenbüchse, und machte sich froh auf den Rückweg. Aber Psyche war ein Weib, und als sie gedachte, daß auch ihre Schönheit gelitten, und geknickt sei von tiefem Kummer, da konnte sie der Versuchung nicht widerstehen, ihrer welkenden Schönheit auch aufzuhelfen durch die Salbe. Sie öffnete die Büchse, aber aus derselben erhob sich sofort eine dunkle Wolke, die sich um das Haupt der Psyche zusammenrollte, daß sie bleich, besinnungslos zusammenstürzte. Psyche war verloren, aber über ihr wachte ihr früherer, von neuer Liebessehnsucht nach ihr entbrannter Geliebter, der göttliche Eros. Er entfloh seinem glänzenden Gefängniß, seinem schwellenden Lager, und eilte zur Psyche hin, sie in seine Arme hebend, aus ihrem Todesschlummer sie erweckend mit süßem Gekose. Dann trug er sie in seinen Armen zum Olympos empor und Zeus segnete den Bund ihrer Herzen, und mit großen Festlichkeiten feierten die Götter die Vermählung der beiden Liebenden, worüber die neidischen Schwestern der Psyche so sehr ergrimmten, daß sie sich vom Felsen herabstürzten.

Der diesem Mährchen innewohnende Gedanke ist tiefsinnig und schön. Psyche, die Seele, in Menschengestalt eingezwängt, und durch der Sterblichkeit Schwäche von ihrem höhern Dasein getrennt, hat in sich doch diesen Drang der Sehnsucht

nach ihrer höhern Vollendung und der Einigung mit ihrem unsterblichen Theil bewahrt. Aber dieses Leben mit seinen Prüfungen und Wechselfällen muß erst die Seele läutern und von den Schlacken der sterblichen Schwäche befreien, und erst, wenn diese Prüfungen im Hinblick auf die ewige, himmlische Seligkeit bestanden sind, erst dann wird die geläuterte Seele zu ihrer Verklärung gelangen, und wieder zurückkehren in den Schooß der ewigen Liebe.

## Darstellungen des Eros.

Der Gott der Liebe, der in Schönheit strahlende Eros, ward in allen Beziehungen seiner göttlichen Wirksamkeit von den Künstlern vielfach verherrlicht und verklärt, in Sprache und Poesie sowohl, als in den Werken der bildenden Kunst. Auf Thespiä ward dem Eros das erste Denkmal errichtet, ein roher, schlecht behauener Stein, auf welchem dem Gott das Opfer dargebracht ward. Aber die schöne Phryne veranlaßte den Praxiteles eine Statue des Eros zu fertigen, und dieses herrliche Bildwerk ward von den Thespiern an die Stelle des alten Denkmals gesetzt. Außerdem war in Thespiä ein Eros von Marmor vom Metrodorus aus Athen, und einer von Erz vom Lysippus gefertigt. Noch bis auf unsere Zeit haben sich mehrere dieser Statuen erhalten, sie sind von unerreichbarer Schönheit, und erregen noch heute das Staunen und die Bewunderung des Kunstkenners, sowie des Laien. Eine der berühmtesten Statuen des Eros befindet sich in der Villa Negroni zu Rom. Es ist ein mit Reben bekränzter Eros aus weißem Marmor, in der Hand eine Traube haltend, reitend auf einem Pardel von schwarzem Marmor, über dessen Rücken ein Bocksfell gebreitet ist. In Venedig im Marcuspalaste

befindet sich ein bogenspannender Eros von unvergleichlicher Schönheit der Formen; ein ähnlicher auf dem Capitol. Auch in ganzen Gruppen, im Verein mit der Aphrodite, oder der Psyche, die häufig als Schmetterling symbolisirt wird, erscheint Eros, wie man zum Beispiel in einem Tempel der Aphrodite zu Athen mehrfache Darstellungen aus dem erotischen Mythos hatte. (Vergl. Creuzer a. a. O. S. 708. Böttiger über das Vasenbild bei Millingen S. 42. und Winkelmann Geschichte der Kunst.)

Dem Eros geheiliget war der Bock, als Symbol der thierischen Befruchtung, die Rose, als Symbol der Schönheit, der Hase und der Seepolyp.

Neben dem Eros erscheinen noch mehrere Genieen und Gottheiten, den Begriff der Liebe in ihren vielfachen Beziehungen und Anforderungen schildernd. Eros ist der Gott der irdischen, verlangenden, begehrenden Liebe; diese nach Besitz strebende Liebe bedarf aber zu ihrer Vollendung und Befriedigung vor allen Dingen der Gegenliebe, und dies ist der Anteros.

## Anteros.

Als kaum seiner selbst sich bewußtes Kind schon hatte Eros sich einsam gefühlt und verlassen, und nicht eher mochte er wachsen und gedeihen, als bis Aphrodite, dem Flehen des Eros nachgebend, ihm aus der Umarmung des Ares einen Freund und Begleiter erzeugte, den Anteros, die Gegenliebe. Nur in der Vereinigung dieser beiden Gottheiten erscheint der Genuß in seiner ganzen Vollendung, und aus dem gegen einander gerichteten feindlichen Walten dieser beiden Genien entstehet Unheil und unermeßliche Pein. In diesem

Sinne wird Anteros auch gedacht als der Gott, welcher der verschmäheten Liebe Rächer ist, und als solchem hatte man ihm zu Ibis einen Altar errichtet.

Außer dem Anteros und den Groten überhaupt waren im Gefolge des Eros

## Himeros und Pothos.

Himeros, die Sehnsucht und Pothos, das Verlangen, zwei geflügelte, dem Eros dienstbare Genien, die immer in seinem Gefolge sein, und zu seinen Zwecken ihm dienen mußten. Himeros ist so alt, wie Eros selber, denn Hesiod berichtet, daß, als Aphrodite dem Schaum entstieg, und zu den Göttern hinwallte, Eros und Himeros in ihrer Begleitung waren.

---

## Uranos.

Nach dem Erscheinen des Eros, als verbindende, zeugende und einigende Macht, hatte die Gaia aus sich selber erzeuget „den sternigten Himmel," den Uranos, und aus dieser Einigung des Himmels und der Erde mußte ein ganz neues Geschlecht hervorgehen, und eine neue Reihe göttlicher Geschlechter entstehen, als deren Vater Uranos erscheint. Diese Vaterschaft der Götter aber ist die einzige Würde, die er eingenommen hat in der Reihe der Götter, und nirgends finden sich Spuren, daß dem Uranos in Griechenland jemals Haine oder Altäre geweiht worden. Mit dem Erscheinen aber des Uranos gewinnt die Erde ihre bestimmte Gestaltung, und diese Zeit der weltschaffenden Zeugung von Himmel und Erde, das ist das Reich des Uranos, das Reich der Elemente, und der überwiegenden, zeugenden Materie. Einige dieser Zeugungen

des Uranos und der Gaia haben wir hier noch näher zu betrachten.

## Die Titanen.

Die Titanen, dieſe rieſenmäßigen Kinder des Uranos und der Gaia, deren Namen wir ſchon weiter oben angeführt haben, waren ſechs Brüder und ſechs Schweſtern, unter denen die ungeheueren, ungebändigten Kräfte der Natur, die noch nicht vom Geiſte zuſammengehaltenen Mächte verſtanden werden müſſen. Uranos hatte „gegen die Kinder entbrannt, die er ſelber erzeuget, mit ſtrafendem Namen" ſie Titanen genannt und ſie gebannt in den Schooß des Tartaros, der tief unter der Erde ſeinen Wohnſitz hatte. Dort lebten ſie, in Feſſeln geſchlagen, während der Regierung des Uranos, Kronos aber, der Titanen ſelber einer, befreite ſie und warf ſich ſelber zum Herrſcher auf. Wie dieſer aber vom Zeus beſiegt, und die Titanen alle ſich ihm unterwerfen mußten, das gehört der Geſchichte des Zeus an, und wird dort von uns näher betrachtet werden.

## Die Cyklopen.

Gleichfalls Kinder des Uranos und der Gaia, rieſig und nur mit einem Auge auf der Stirn, eine Perſonification des irdiſchen, im Innern der Erde waltenden Feuers. Sie ſind es, welche dem Zeus, als dieſer ſich zur Herrſchaft aufgeſchwungen, die Blitze bringen, und ſpäter erſcheinen ſie als Diener des Hephaiſtos in den Schmiedewerkſtätten dieſes Gottes im Aetna ſowohl, als auf der Inſel Lipara. Dort ſchmiedeten ſie für Zeus die Blitze, und was ſonſt die Götter bedurften. Urſprünglich gab es nur 3 Cyklopen, Brontes, Steropes und Arges, aber ſpäter wurden denſelben noch mehrere hinzu-

gefügt, als Pyrakmon (Feueramboß) und Akamas (der Unermüdliche). Beim Homer werden die Cyklopen als wilde furchtbare Giganten geschildert, die als Hirten auf einer wüsten Insel leben, von Milch sich nähren, und von dem Getreide das ihnen, den von den Göttern begünstigten, ohne Arbeit und Mühsal auf dem Felde wächst, und gedeiht. Auch Odysseus, der vielgewanderte, listige, kam zu den Cyklopen, und ward dort von Polyphemos aufgenommen. Ein ungeheurer Riese war Polyphemos (der Vielrufer) anzuschaun, wie ein Felsstück, und nicht wie ein Mensch; er wohnte in einer Höhle, die er Nachts mit seiner Schafheerde theilte, und wenn er mit dieser von der Weide zurückkehrte, und in der Höhle sich bettete, verschloß er den Eingang derselben mit einem großen Felsstück. Mit zwölf seiner Gefährten war Odysseus zum Polyphemos gekommen, und obwohl dieser ihnen Schutz und Gastfreundschaft gelobte, fraß er doch sechs der Männer.

„Er streckt auffahrend die Händ' aus gegen die Freunde,
Deren er zween anpackt, und wie junge Hund' auf den Boden
Schlug, daß Blut und Gehirn umher floß, netzend den Boden.
D'rauf zerhackt er sie Glied vor Glied, und bereitete die Nachtkost,
Fraß dann darein wie ein Löwe des Waldgebirgs; und er ließ nicht
Eingeweide noch Fleisch, noch selbst die markichten Knochen."
(Homer. Od. I. 190. Voß. Uebers.)

Als er andern Tages noch zwei der Gefährten gefressen, treibt Polyphemos die Heerden aus, Odysseus und die andern Männer in seiner Höhle verschließend. Odysseus aber macht sich einen spitzen Pfahl zurecht, den er am Feuer anbrennt, und dann in der Höhle verbirgt. Als Polyphemos heimkehrt, verzehrt er wiederum zwei der Männer, worauf ihm

Odyſſeus einen Becher mit Wein, den er mitgebracht, hinreicht, und ihn bittet zu trinken. Vom ungewohnten Genuß des Weines wird der Cyklope trunken, Odyſſeus bohrt ihm den Pfahl in das Auge, und ſich mit den Gefährten unter dem Bauch der Schafe anklammernd, entflieht er mit ihnen zum Schiffe, wohin der erzürnte Cyklop ihnen vergeblich ein Felsſtück nachſchleudert. (Homer Od. I. S. 193.)

Theokrit, der griechiſche Dichter, erzählt, daß Polyphem für die Nereide Galateia in hoffnungsloſer Liebe entbrannt geweſen, und deren Geliebten, den ſchönen **Akis**, mit einem Felſen zerſchmettert habe, worauf dieſer aber zu einem Fluſſe geworden ſei.

## Die Hekatoncheiren.

Brüder der Cyklopen, und gleich ihnen Söhne der Gaia. Wie dieſe waren ſie ungeheure Rieſen; und weil ſie fünfzig Köpfe und hundert Arme und Hände hatten, hießen ſie Hekatoncheiren (Hunderthändige). Heſiod nennt dieſe drei Brüder: **Briareus**, **Gyges** und **Kottos**.

## Die Erinnyen.

Aus dem Blute des verwundeten Uranos, das auf die Erde niedergeträufelt war, entſproſſen die **Erinnyen**, oder **Eumeniden**, und in dieſem Mythos liegt klar ausgeſprochen die Idee der göttlichen Rache nach vollbrachtem Frevel. Aus der böſen That, aus dem mörderiſch vergoſſenen Blut, ſproſſen ſie empor die grauſamen, nimmer ruhenden Rachegöttinnen, die Schuldigen verfolgend mit nimmer ruhendem Fuß, und nimmer endender Rache. Sie ſind die **Perſonification des Gewiſſens**, das den Frevler immerdar verfolgt und

ihn aller Orten aufstachelt aus seiner Ruhe, zu keinem Frieden ihn kommen läßt, und durch das Bewußtsein seines Verbrechens ihn zu Tode martert. Unerbittlich sind sie und grausam, vielfüßig und vielhändig, denn überall hin reicht ihr strafender Arm, überall hin schreitet ihr verfolgender Fuß, Schlangen ringeln sich um ihr verworren herabhängendes Haar, Blut trieft aus ihren weithin sehenden Augen, die überall den Frevler erschauen und erkennen. Oft als Jägerinnen verkleidet, jagen sie hinter dem Frevler her, und singen ihm, wie Aischylos sagt, „den Hymnos, welcher Wahnsinn schafft, den Geist fesselnd verwirrt, austrocknet die Menschen, und nicht zur Laute sich eignet.“ Nicht zu vertreiben sind sie vom fluchbeladenen Hause des Verbrechers, und dort singen sie den Päon (Wehegesang) und rasten, mit nimmer schlummerndem Auge, nicht eher, als bis der Frevel gebüßt ist. Aber nicht bloß auf Erden strafen sie so den Verbrecher, sondern auch nach dem Tode noch verfolgen sie ihn in die Unterwelt, ihn zu richten, und weder Gebete, noch Opfer, weder Thränen, noch inbrünstiges Flehen erweicht ihren unbeugsamen Sinn. — Oft auch erscheinen die Erinnyen geflügelt und mit Schlangen in den Händen, um dem Verbrecher diese giftigen Nattern in's Herz zu bohren. — Zu Athen auf dem Areopagus hatten sie ihr Heiligthum, und dort ward ihnen alljährlich ein Fest gefeiert, die Eumenideen, das Fest der Eumeniden oder Erinnyen. Dieses Heiligthum aber war ihnen gestiftet worden in Folge der Begebenheiten, welche sich an das Leben des Orestes knüpften. Orestes, der Sohn des Agamemnon, des herrlichen griechischen Helden, der vor Troja mitgekämpft, rächte den Tod seines Vaters an Klytaimnestra, seiner eigenen Mutter, und ward für diesen,

ihm von den Göttern selber befohlenen Muttermord von den Erinnyen rubelos umhergetrieben im wahnsinnigen Schmerzgefühl. Den Oreſtes zu richten wagte Niemand, weil Muttermord ein ſo unerhörtes Verbrechen, daß nur von den Göttern dafür eine Strafe konnte erdacht werden. Endlich befahlen die Götter dem von den Erinnyen verfolgten Oreſtes nach Athen zu gehen, wo er auf dem Areopagus ſollte gerichtet werden. Auch hieher verfolgten ihn die Erinnyen, mit ſchauerlichem Klageliede ihn marternd. Wir theilen hier eine Scene aus den „Eumeniden" von Aiſchylos, nach der Ueberſetzung von Droyſen mit. Auf den Befehl der Athene iſt Oreſt zum Areopagus hingewandert, und vor dem Altare der Athene knieend fleht er ſie an um ihren Schutz. Hinter ihm her eilt das verfolgende Heer der Erinnyen.

Oberführerin.

Nur weiter! dieß iſt ſeine Fährte offenbar;
Nach ſpürt dem ſtummen Rathe der Verräth'rin Spur!

Erſte Halbchorführerin.

Ja, wie der Spürhund einem angeſchoß'nen Reh,
So wittern, ſeinem Schweiß und Blut nach, wir ihn aus!

Zweite Halbchorführerin.

Wie feucht die Bruſt von dieſen menſchenpürſchenden Müh'n,
Denn abgetrieben iſt der Erde ganz Revier.

Erſte Halbchorführerin.

Und über Meer hin ſetzt' ich flügellosen Flugs
Ihm nach, und nach blieb hinter mir ein ſegelnd Schiff!

Zweite Halbchorführerin.

Jetzt muß er hier geſetzt ſich haben irgendwo;
Der Duft von friſchem Menſchenblute lacht mich an!

Chorführerin.

So such' ihn, such' ihn nur!
Spürt genau Alles durch, daß nicht heimlich noch
Der Muttermörder entkommt!

Erste Halbchorführerin.

Da schau! Da sitzt er wieder unter gutem Schutz!
Der Göttin Bild dicht umfaßt
Will er erwarten seiner Blutschuld Gericht!

Zweite Halbchorführerin.

Niemals geschieht das! Mutterblut, zur Erde rann's!
Unwiederrettbares Blut!
Lebend hinab geströmt, tot in den toten Staub!

Dritte Erinnys.

Du sollst es jetzt lebendig abbüßen!

Vierte.

Ich saug' Dir aus den Adern das rothe Geblut!

Fünfte.

Satt mich von Dir zu schlürfen, lechz' ich, blut'gen Mischtrunkes satt!

Sechste.

Abzehr' ich Dich den Lebend'gen, jag' Dich so hinab!

Siebente.

Sollst mir im Jammer abbüßen den Muttermord!

Achte.

Sollst schauen dort, wer and'rem Menschen mißgethan!

Neunte.

Frevel geübt an Gott oder Gast!

Zehnte.

Frevel am Aelternhaupt!

Eilfte.

Jetweden, wie ihm verdienter Lohn gerichtet ward!

Zwölfte.
Denn aller Menſchen Richter iſt der große Tod! —

Dreizehnte.
Unter der Erde tief!

Vierzehnte.
Alles erkennt er in des Gedächtniſſes Schrift!

Aber hier kommt dem verfolgten Oreſtes Pallas Athene ſelber zu Hülfe. Sie ruft die Richter zuſammen, und dieſe ſprechen in eben ſo viel Stimmen für ſeine Begnadigung, wie für ſeinen Tod. Da trat die Göttin Athene ſelber hinzu, und warf einen weißen Stein in die Urne. Oreſtes ward begnadigt, und die hierüber erzürnten Erinnyen wurden dadurch verſöhnt, daß man ihnen neben dem Altar der Athene auf dem Areopagus ein Heiligthum errichtete, wo alljährlich ihnen unblutige Opfer dargebracht wurden. Seitdem die Erinnyen alſo eingewilliget hatten, den verbrecheriſchen Oreſtes zu begnadigen, nannte man ſie auch Eumeniden, d. h. Gnädige, die ſich verſöhnen laſſen. — In dem Haine der Eumeniden zu Demos Kolonos findet nach Sophokles auch Oedipus Ruhe und Frieden und verſchwindet dort in geheimnißvoll wunderbarer Art.

---

## Die Weltſchöpfung und das Reich des Kronos.

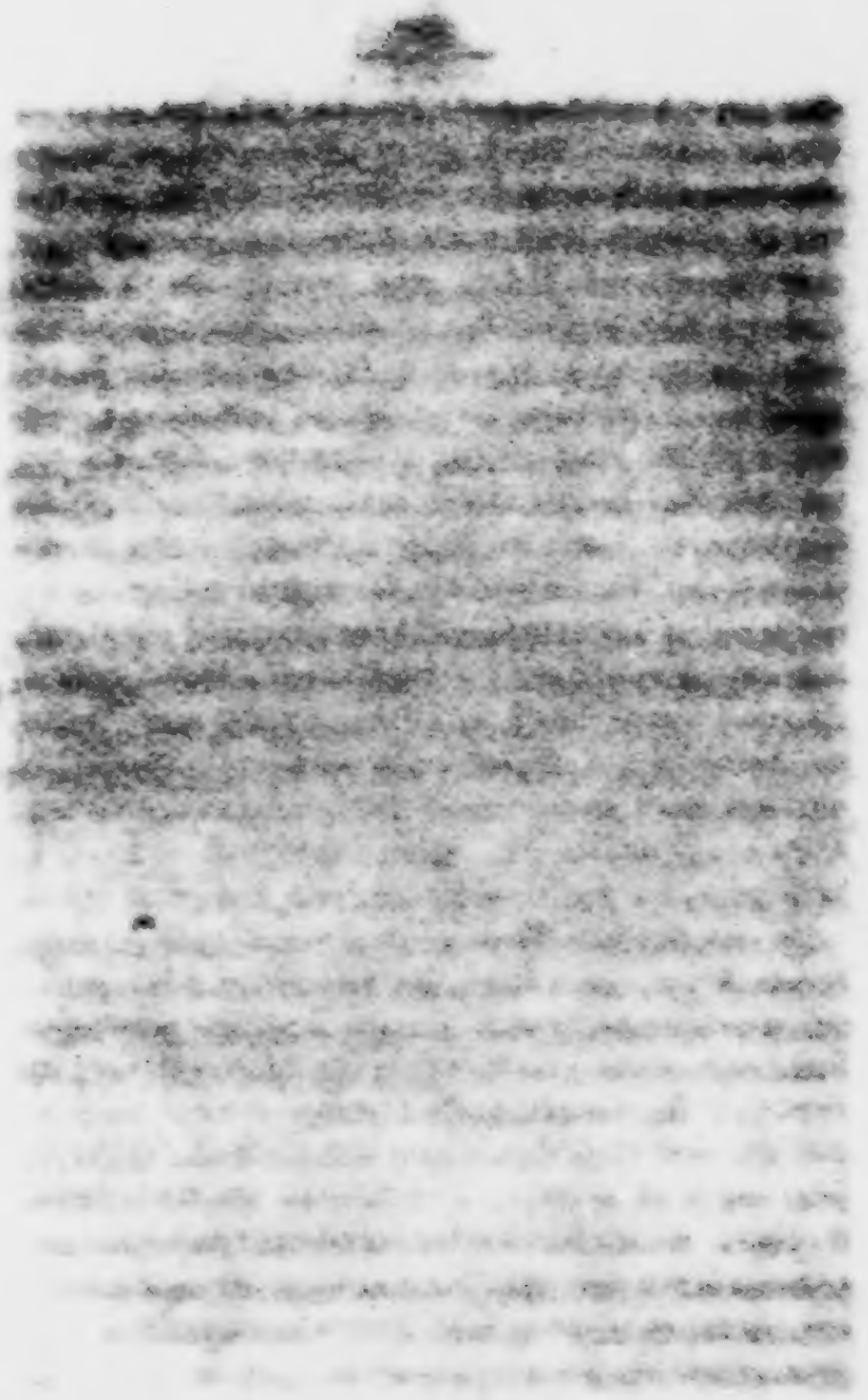
Das Reich des unbeſtimmten Chaos, des unbegränzten Raumes, wie des formloſen, nur dem allgemeinen Drange folgenden Schaffens war mit dem Sturze des Uranos zu Ende gegangen, und mit ſeinem Sohne, dem unausforſchlichen

Kronos trat ein neues Princip in die Schöpfung ein, das Princip der Zeit und der Begränzung. Damit beginnt eine neue Reihe der Weltschöpfung, und wenn zuvor der unermeßliche Weltenraum nur Wesen und Dinge erzeugte, die principlos und unthätig, zwecklos, und ohne Bestimmung neben einander schwebten, so tritt nun eine festere, ordnende Gestaltung ein, durch das Princip der Zeit, welches auch die Weltschöpfung selber durchdrang, und Geschöpfen das Leben gab, die nach der Zeit geordnet und geregelt erscheinen, durch die Zeit ihren Zusammenhang haben. So trat die durch die Zeit geordnete Sonne, wie der Mond hervor, so die Nacht und der Tag als weltschöpferische Mächte. Das ganze Weltall erglühete im Zeugungsdrange seiner Schöpferkraft, und Wesen und Gestaltungen allerlei Art belebten die Erde und den Himmel. Wir folgen auch hier dem Berichte des Hesiod, der uns in seiner Theogonie aufbehalten, und geben in kurzer, zusammengedrängter Andeutung seine Erzählung von den Zeugungen der Welt wieder.

Die Nacht erzeugte sich zu Kindern das Schicksal, und die dunkele Ker, so wie den Tod, und den Schlaf mit dem schwärmenden Volke der Träume. Ohne Liebe und ohne Mann hatte die Nacht diese Kinder geboren, und so, ohne Liebe, gebar sie sich ferner die hart anfechtende Mühsal, die Hesperiden, die jenseits der Okeanosströmung wohnen, und die Goldäpfel und Goldfrüchtetragenden Bäume bewachen. Ferner erzeugte die Nacht sich die Pönen, und die Nemesis, und der Zwietracht Göttin die Eris, und noch viele andere feindselige Dämonen traten hervor aus dem Schooße der Nacht.

Aber Pontos, der uralte Gott des Gewässers, erzeugte sich mit der Gaia den Nereus, den untrüglichen wahrhaften

Kronos. (Saturnus.)
Thanatos.
(Mors.)
Libra.



Gott, dann den Thaumas, den Forkys, und die rosenwangige Ceto — Nereus aber vermählte sich mit Meeresnymphen, von denen er hochherrliche Kinder bekam, besonders von der Doris, des Okeanos Tochter, des allumgränzenden Stromes. Funfzig Töchter gebar dem Nereus die Doris, Töchter voll hohen und erhabenen Sinnes, welche die verschiedenen Geschäfte des Okeanos unter sich vertheilten und sie verrichteten. — Thaumas, des Pontos zweiter Sohn, vermählte sich der Elektra, einer Tochter des tiefen Okeanos, und diese gebar ihm die hurtige Iris, sowie die schöngelockten Harpyen, rasch mit der Fittige Schwung. — Des Pontos dritter Sohn, der starke Forkys, erzeugte mit des Pontos rosenwangiger Tochter Ceto, die Gräen Pefredo und Enyo, dann die Gorgonen, die jenseits des Okeanos wohnen, und die grausame Göttin Echidna. Und zu neuer Zeugung vereinigten sich nun die Kinder des Uranos und des Okeanos, und aus ihnen entsprang ein kräftiges, starkes Geschlecht. Okeanos vermählte sich seiner Schwester Tethys, und diese gebar ihm wirbelnde Ströme, und hochheilige Töchter, welche des Erdreichs Männer zur Reife aufernähren; sechstausend Kinder, zur Hälfte Söhne und Töchter gebar Tethys, und diese breiteten segnend sich aus über den ganzen Erdkreis, und walteten und schafften im Wasser und auf der Erde. — Mit dem Hyperion erzeugte dann Theia den Helios, und die Selene, dann auch die Eos. — Eurybia gebar dem Krios mächtige Söhne, Pallas und Astraos und Perses, und mit dem Astraos dann vermählte sich Eos und erzeugte mit ihm die Winde, den Zephyr, Boreas und Notos, sowie den Phosphoros und die leuchtenden Sterne. — Phoibe vereinte sich mit Koos und gebar die Leto, und

die ſchöne Aſteria, und dieſe letztere verband ſich dem Perſes und erzeugte mit ihm die Hekate.

So zeigte ſich denn überall im weiten Schöpfungsraume Leben und Regſamkeit, Himmel und Erde bevölkerten ſich mit Dämonen und Göttern, und Alles reifte allgemach ſeiner Schöpfungsvollendung entgegen. Aber noch war die Vollendung nicht da; es war erſt die Zeit der Geſtaltung, in die Kronos, als Gott der Zeit, die erſte Ordnung der Dinge, das erſte Geſetz der Exiſtenz gebracht hatte. Es war noch die Zeit des Materialismus, über welchem noch nicht das höhere geiſtige Bewußtſein aufgegangen war. Geſtalten und Formen hatten ſich aus dem Chaos hervorgerungen, aber es fehlte ihnen das tiefere innere Bewußtſein; der zeugenden und kreiſenden Welt mangelte noch zu ihrer Vollendung der Gedanke, dem Weltkörper fehlte die Seele. Die materielle Schöpfung gedieh unter der Herrſchaft des Kronos, es war die Form, welche ihres Inhalts wartete, und damit der Weltenform ihr Inhalt, welches die Seele iſt, verliehen werde, mußte auch Kronos ſelber geſtürzt werden, und der höhern Potenz, dem Zeus, die Herrſchaft einräumen.

Kronos hatte ſeine Schweſter Rhea zu ſeiner Gattin erkoren, und mit ihr erzeugte er ſechs herrliche Kinder, die Heſtia (Veſta), die Demeter (Ceres), die Here (Juno), dann den Hades (Pluto), den Erderſchütterer Poſeidon (Neptun) und den weiſen Zeus (Jupiter). Aber alle dieſe Kinder, ſobald ſie geboren waren, verſchlang ſie Kronos, weil ihm einſt Gaia und Uranos vertraut hatten, es würde eins ſeiner Kinder ihn bezwingen und vom Throne der Herrſchaft ſtürzen. Darüber aber ward Rhea von Unmuth gebeugt, und als die Stunde kam, in welcher ſie den Zeus gebären ſollte,

eilte ſie zu ihren Aeltern, der Gaia und dem Uranos, und flehete zu ihnen, daß ſie ein Mittel erſinnen ſollten, wie ſie geheim den Sohn gebären, und die ſchreiende That des Kronos, der ſchon fünf ihrer Kinder verſchlungen, rächen möchte. Die Aeltern vertraueten der Rhea die Zukunft des Kronos und ſeines gewaltigen Sohnes, und ſandten ſie dann nach Lyktos auf der Inſel Kreta. Dort ſollte ſie den Sohn gebären, den aufzuziehen ihr die Gaia verſprach. Schnell that dies die Rhea, unter dichtverwachſener Waldung begrub ſie auf Lyktos den neugebornen Götterknaben, und eilte dann zum Kronos, welchem ſie einen in Windeln gehüllten Stein darreichte. Kronos erfaßte ihn, und ſandte ihn in den Bauch hinunter, nicht ahnend, daß ſtatt des Steines in der Zukunft ſein Sohn würde unbeſchädigt erſcheinen, um ihm nachzufolgen in der Herrſchaft der Götter. Zeus aber in ſeinem Verſtecke wuchs ſchleunig und herrlich empor, und nach rollender Jahre Vollendung trat der erhabene Zeus ſeinem Vater entgegen, und zwang ihn, nach dem liſtigen Rathſchluſſe der Gaia, die verſchlungenen Kinder wieder von ſich zu geben, welches die obengenannten drei Töchter und zwei Söhne der Rhea waren. Dann befreite er die Cyklopen, die ihm aus Dankbarkeit den Donner und Blitz brachten, und ſchwang ſich ſelber auf den Thron des Kronos, der Herrſchaft deſſelben ein Ende machend. (Heſiod Theog. 205 — 505.)

Dieſer Mythos von dem unausforſchlichen Kronos hat eine tiefe ſittliche Bedeutung. Der chaotiſchen wirren Weltenſchöpfung des Uranos war eine geregeltere Periode gefolgt in der Herrſchaft des Kronos, in dem die Welt ihr erſtes Geſetz, das Geſetz der Zeit empfangen. Aber die Herrſchaft der Zeit mußte zugleich die Herrſchaft des Materialismus werden,

die immerfort kreiſenden und zeugenden Geiſter der Welt unterlagen alle den Geſetzen der Zeitlichkeit, und ſie alle ermangelten des höhern, über alle Zeit hinausreichenden Principes der Unendlichkeit. Kronos verſchlingt die Kinder, die er ſelber erzeuget, und die Zeit begräbt wiederum in ihrem Schooße, was ſie aus ihrem Schooße hat geboren werden laſſen. Das Reich des Kronos iſt daher das Reich der Zeugung, denn die Zeit kann nur ſchaffen, nicht aber erhalten, und deßhalb mußte zu dieſem Reiche des Kronos als erhaltende, ſittlichende Kraft die dritte Potenz treten, welches iſt Zeus, der dem Reiche der Zeit ein Ende macht, und die von ihr verſchlungenen Kinder zur Unendlichkeit ewigen Daſeins an das Licht zurückführt. Die Zeit hat ihre Kinder erzeugt, ſie hat ſie verſchlungen, aber vor den Geſtorbenen eröffnet Zeus die Pforten des neuen Lebens, und was bis dahin ſterblich erſchien, führt er aus dem Schooße der Zeitlichkeit hinüber in die Unſterblichkeit. Das Reich des Kronos iſt das Reich des Materialismus, das Reich des Zeus iſt das Reich des Gedankens, jenes das Reich der Endlichkeit, dieſes das Reich der Unendlichkeit.

---

## Die einzelnen Göttergeſtalten aus dem Reich des Kronos, in ihrem Entſtehen und in ihrer weitern Fortbildung.

Die unter der Herrſchaft des Uranos aus dem Chaos hervorgetretene Welt muß ſich unter der Herrſchaft des Kronos mit lebenden Weſen bevölkern, mit Göttern und Dämonen,

welche die Erscheinungen und Kräfte der Natur symbolisiren; aber neben diesen Göttern sehen wir auch noch andere, weniger materielle Wesen hervortreten, Wesen, welche für innere geistige Zustände die symbolisirenden Gewalten sind, und gewissermaßen als die Verkörperung erscheinen der Gesetze, welche der Natur und ihren waltenden Kräften inne wohnen. Diese mehr geistigen Wesen sind die Trübsal, die Rache, die Zwietracht, das Schicksal, und ähnliche dämonische Gestalten, aus dem Schooße der Nacht erzeugt, und alle diese Kräfte, sowohl die materiellen der Natur, als auch diese geistigen, sie mußten alle der dritten Schöpfungsperiode, welche den Menschen erzeugen sollte, vorangehen. Bevor, als höchste Blüthe der Schöpfung, der Mensch unter der Herrschaft des Zeus hervorgehen kann, muß erst die Schöpfung mit allen ihren Kräften und Fähigkeiten sich gesetzt haben, und diese wiederum mußten alle schon vorhanden sein, um ihre einwirkende Gewalt auf den Menschen auszuüben.

## Ker.

Die Ker wird uns von Hesiod als erste Tochter der Nacht genannt, die, so wie alle übrigen Kinder der Nacht, von dieser ohne Liebe, und ohne ein zeugendes, männliches Princip geboren worden. Die Ker ist im Allgemeinen die weibliche Personification des Todes, und als solche straft sie die Menschen mit dem Tode, und bedrohet immerdar. Zuweilen wohl vermag man der Ker auszuweichen auf kurze Zeit, durch Klugheit oder der Götter Rathschluß, immer aber muß man doch zuletzt dieser finster drohenden, feindlichen Gewalt unterliegen. Beim Homer ist öfter die Rede nicht bloß von der Ker, sondern auch von den Keren, und nach ihm

dürfte man annehmen, daß jeder seine eigene Ker gehabt habe, daß die Keren also die verschiedenen Todesarten der Menschen personificiren. In der Iliade wiegt Zeus die Todeslooſe oder die Keren des Hector und Achill gegen einander ab.

Jetzo ſtreckte der Vater hervor die goldene Waage
Legt in die Schaalen hinein zwei finſtere Todeslooſe,
Dieſes dem Peleionen, und das dem rieſigen Hector,
Faßte die Mitt' und wog: da laſtete Hector's Schickſal
Schwer zum Aides hin; es verließ ihn Phöbos Apollon.
(Homer. Iliade. XXI. Geſang.)

## Der Tod, Thanatos.

Gleich der Ker, ein Sohn der Nacht, erſcheint dieſer Genius den Menſchen in der Stunde des Todes, und zum Thanatos rufen daher die Sterbenden um Erlöſung und Beiſtand. Homer nennt ihn in der Iliade „den ſchnellbeſchwingten, langdehnenden, herzverwüſtenden." Dargeſtellt ward der Tod gewöhnlich als ſchlummernder Knabe, eine umgekehrte Fackel in der Hand haltend, oder auch als geflügelter bärtiger Jüngling; einmal erſcheint er auch auf geflügelten Rädern ſtehend, in der Rechten eine Keule, in der Linken eine Waage haltend. Der Haſe iſt ihm geweihet.

## Der Schlaf, Hypnos.

Mit dem Thanatos zugleich ging ſein Zwillingsbruder, der Schlaf, aus dem Schooße der Mutter Nacht hervor, und gleich jenem erſcheint Hypnos, der Genius des Schla-

ſes, bald als ſchlummernder geflügelter Knabe mit umgekehrter Fackel, bald als Jüngling, der ſtehend mit geſenktem Haupt und geſchloſſenen Augen ſich an einen Baumſtamm lehnt, in der Rechten die umgekehrte Fackel tragend. Seine Attribute ſind ein Büſchel Mohnköpfe, die Eidechſe und das Kaninchen. Der Mohn iſt überhaupt das Symbol des Schlafes, und von der Eidechſe erzählt eine alte Sage, daß ſie des Menſchen Schlummer bewache, und ihn erwecke, wenn irgend ein feindliches Inſekt ſich nahe. Homer erzählt in der Iliade, daß, als Here den Zeus einzuſchläfern wünſchte, damit er nicht wache über den Troern, ſie zum Hypnos hineilte, und ihm die Hand darreichend, ihn bat, ihr behülflich zu ſein, und, während ſie den Zeus umarme, ihn einzuſchläfern, wofür ſie ihm vom Hephaiſtos einen ſchönen von Gold ſtrahlenden Seſſel, mit einem Fußſchemel dazu, wolle anfertigen laſſen. Hypnos aber, der Schlaf, ſträubt ſich dagegen und will es nicht wagen, und erzählt der Here, wie er ſchon einſt es unternommen habe, den Zeus auf ihre Bitte einzuſchläfern; aber erwachend habe Zeus voll Zornes alle Götter im Saale umher geſchleudert, und vor Allen aber ihn geſucht, um ihn austilgend vom Aether in's Meer hinabzuſtürzen; er aber ſei geflohen zu der Bändigerin der Götter und Menſchen, der Mutter Nacht, und dieſe habe Zeus zu betrüben ſich geſcheuet. Aber Here bringt auf's Neue in ihn, ihr beizuſtehen, und verſpricht ihm dafür eine der Chariten zur Umarmung. Dieſem Verſprechen vermag der in Paſithea, die jüngſte der Chariten, verliebte Hypnos nicht zu widerſtehen, und nachdem ihm Here beim Styx geſchworen Wort zu halten, eilt er mit ihr zum Zeus, der auf dem Ida thronte. Sich in den Wipfeln einer Tanne vor Zeus Blicken verbergend, wartet

er, bis Here den Gatten in Liebe umfangen hat, und dann lullt er ihn ein zu seligem Ruhen.

---

## Oneiros, der Traum.

Nach Hesiod der dritte Bruder des Thanatos und des Hypnos, während Ovid die Träume Söhne des Schlafes nennt, und vier als die vorzüglichsten und größten hervorhebt, Phantasos (der die Erscheinungen der Einbildungskraft hervorzaubert), Ikelos (der Bildende), Morpheus (der Gestalter) und Phobetor (der Erschreckende). Diese verschiedenen Benennungen sollen die Verschiedenheit des Traumgottes andeuten, wie er vielfach gestaltend, und das wirkliche Leben nachbildend vor dem Schlummernden einhergaukelt. Auf Darstellungen erscheinen die Traumgötter als geflügelte Knaben neben der Göttin der Nacht, und auf einer altgriechischen Vase sieht man den Oneiros, als geflügelten Jüngling, ein Weib verfolgend.

---

## Die Hesperiden.

Die Hesperiden sind Töchter der Nacht, und erscheinen als Personificationen der Verschiedenheiten in der Erscheinung des Nachthimmels, weshalb diese drei Schwestern Aigle, die Glänzende, Hesperia, die Dämmernde, und Erythia, die Röthliche, heißen. Die Hesperiden wohnen in einem prachtvollen Garten „jenseits der Okeanosströmung," die Goldäpfel bewachend, und die Goldfruchttragenden Bäume, welche Gaia der Here als Hochzeitsgeschenk gegeben.

---

## Die Nemesis.

Dunkel und finster ist die Nemesis, die Tochter der Nacht, und als Vergelterin erscheint sie jedes Frevels und jeder ruchlosen That. Wer im Uebermuthe sich seines Glückes freuet, oder der Götter vergißt, dem naht sie mit strafendem Zorn, den Stolzen weiß sie zu demüthigen, und den Uebermüthigen in den Staub zu treten. Als die übermüthigen Perser nach Marathon zogen, nahmen sie gleich einen Marmorblock mit, um nach gewonnener Schlacht daraus ein Siegeszeichen zu fertigen. Aber zur Strafe ihres Uebermuthes ließ Nemesis sie die Schlacht verlieren, und die Griechen fertigten dann, zur Anerkennung der Macht dieser Göttin, aus diesem Block ein Bild der Nemesis, das sie bei Marathon in dem Flecken Rhamnos aufstellten, und wonach die Nemesis dann die Rhamnusische genannt ward. Diese Bildsäule der Rhamnusischen Nemesis soll nach Einigen vom Phidias, nach Andern vom Diodotos herrühren, und stellte die Göttin dar, aufrechtstehend, einen Kranz mit Bildnissen der Siegesgöttin Nike im Haar, in der Rechten eine Schale, worauf Aethiope gebildet waren, in der Linken einen Apfelzweig. Auch zu Paträ in Achaja war der Nemesis ein Tempel errichtet.

Dargestellt wird die Nemesis in jungfräulicher Göttergestalt, ernsten Angesichtes, sinnend hernieder schauend in den Busen, in selbstprüfender Betrachtung. Mit der Rechten faßt sie ihr Gewand über der Brust zusammen, mit der Linken hält sie einen Eschenzweig, eine Peitsche oder einen Zaum. Zu ihren Füßen sieht man oft ein geflügeltes Rad, auf das ein Greif die rechte Pfote setzt, oft auch erscheint sie selber geflügelt, als Zeichen der schnell ereilenden Rache, die mit raschem Fluge dem Verbrechen nachfolgt.

## Eris.

Der Zwietracht und des Streites Göttin iſt auch ſie (nach Heſiod) eine Tochter der Nacht, aus deren Schooße alle finſtern Gewalten emporgeſtiegen ſind. Homer aber nennt ſie eine Schweſter des Ares, mit dem in Gemeinſchaft ſie zur Schlacht aufreizet, und ſich ſelber hineinſtürzend in das Gewühl, den Kampf nur noch hitziger und wilder macht. Die Eris war auch die Veranlaſſung des Trojaniſchen Krieges, denn ſie war zornvoll darüber, nicht zur Hochzeit des Peleus und der Thetis geladen zu ſein, und warf in ihrem Grimme, als die Götter beim Hochzeitsmahle verſammelt ſaßen, einen goldenen Apfel auf die Tafel, mit der Aufſchrift: „der Schönſten.“ Here, Athene und Aphrodite machten Anſprüche auf den Beſitz dieſes Apfels, und Keiner der Götter wagte zu entſcheiden, welcher der drei Göttinnen dieſer Preis der Schönheit gebühre. Zeus ſandte deshalb die drei Göttinnen zu dem ſchönen Hirten Paris, vor dem ſich die Göttinnen in unverhüllter Herrlichkeit zeigten, indem ſie auch ihm die Entſcheidung faſt unmöglich machten. Aber Aphrodite gewann den Preis, weil ſie dem Paris das ſchönſte Weib der Erde verſprach. Dieſes Weib aber war Helena, das, mit Aphroditens Hülfe, Paris ihrem Gatten, dem Agamemnon entführte, und ſo wurde der Erisapfel Veranlaſſung des Trojaniſchen Krieges.

---

## Nereus.

Im Reiche des Uranos erſchien als eine der erſten Gottheiten der uralte Pontos, der Herr des Waſſers im Allge-

meinen. Im Reiche des Kronos aber gewinnt Alles schon festere Gestalt und Form, und das All des rauschenden Wassers schließt sich fester zusammen, gewinnt Maaß und Begrenzung und wird zum Meer. Das chaotische All des Wassers und der Erde hat in Gesetz und Grenze sich einzwängen müssen, und aus der Gaia und des Pontos Umarmung hat sich also der Nereus, des Meeres Gott, erzeugt. Hesiod sagt von ihm:

„Nereus, den wahrhaften Gott, den untrüglichen, zeugete Pontos,
Ihn, den ältesten Sohn; man nennt ihn aber den Meergreis,
Weil er unfehlbar ist, ein Freundlicher, welcher dem Unfug
Nimmer geneigt, nur gerechten und freundlichen Handlungen nachsinnt."

Dem Nereus wird die Gabe der Verwandelung und der Weissagung zugeschrieben, erstere wohl als eine Bezeichnung des ewig wandelnden, nimmer sich gleich bleibenden Meeres; letztere, die Weissagung, welche der Feuchte eignet, steht wohl in Verbindung mit einer alten Natur-Anschauung über den im Wasser sich bewegenden und denselben beseelenden Geist, theils auch mit Erscheinungen, die das Meer darbot, und woran die Schiffer ihre Kenntniß der Witterung knüpften. (Stuhr, Religion der Helenen. S. 326.) Dargestellt wird Nereus, entweder mit lang herabwallenden nassen Haaren, oder auch statt der Haare mit zackigen Schilfblättern auf dem Haupte. Zwei derartige kolossale Köpfe sind in Rom in der Villa Albani. Ein anderer Kopf des Nereus befindet sich im Vatican, es ist ein sehr schöner kolossaler Kopf mit langem wallendem Bart, durch welchen zwei Delphine hindurch schlüpfen, das Haar ist mit Trauben und Weinblättern bekränzt. Gemahlin des Nereus ist Doris (die Geberin) und mit ihr

erzeugte der Meergreis funfzig Kinder, die schönen, heldlockenden Nereiden.

## Die Nereiden.

Dies sind die luftigen Geschöpfe, die im Wasser leben, sich auf den Wellen schaukeln, und deren Lied im Murmeln der Wogen ertönt. Dargestellt wurden sie als schöne jugendvolle Frauengestalten, in leichten durchsichtigen Gewändern, die im Winde emporflattern, oder auch unbekleidet, den untern Theil des Körpers in dem Schweife eines Fisches endigend; auch sieht man sie auf Delphinen und Meerungeheuern reitend, in der Hand eine goldene Spindel, als Zeichen ihrer weiblichen Geschäftigkeit. Berühmt ist ein in Herculanum aufgefundenes Gemälde, eine Nereide, die mit dem entblößten Rücken auf einem Seeungeheuer liegt, nur leicht mit einem Gewande bekleidet, das lose über der Brust flattert. Mit den rückwärts geworfenen Armen gießt sie aus einem Kruge Wasser in die Schaale, aus welcher das Seeungeheuer trinkt.

## Iris.

Iris, die Botin der Götter, war die Tochter des Thaumas (des Wunders) und der Elektra, der Göttin der Tageshelle. Wenn die Götter eine Botschaft auf die Erde sandten, so war es Iris, welche diese Botschaft zu besorgen eilte. Den glänzenden, in allen Farben schillernden Regenbogen, dessen Göttin sie ist, spannte sie dann als Brücke vom Himmel zur Erde aus, und auf dieser Brücke schwebte sie mit beschwingten Schritten zur Erde hernieder, um mit treuem

liebenden Eifer zu vollführen, was die Götter ihr geheißen. Aber auch ungeheißen that sie Menschen und Göttern manchen freundlichen Liebesdienst, und besonders ist sie eine ergebene Dienerin des Zeus und der Here, welcher Letztern sie zu Füßen sitzt, stets ihrer Befehle gewärtig, und unermüdlich im Vollführen des ihr Aufgetragenen. Selbst die niedern Dienste einer Magd verrichtet sie willig für Here, wie sie denn zum Beispiel das Bett macht für Zeus und Here. Sie ist eine Personification des Regenbogens, welcher in seiner lichtvollen Schönheit den Griechen ein herrliches Wunder war; deshalb nannte man Iris auch die Tochter des Wunders (Thaumas) und der Helle (Elektra); und weil der Regenbogen gleichsam eine Botschaft der himmlischen Götter, so ward Iris die Botin der Götter. Von der Kunst ist sie aufgefaßt als jugendlich zarte Göttergestalt, im langen flatternden Gewande, darüber ein leichtes Obergewand, das Haar durch eine Binde zusammengehalten, die jugendlichen Schultern leicht beschwingt, und in der Hand den Heroldsstab. Oft sieht man sie auch mit Flügeln an den Füßen und den Kniekehlen, in der Hand einen Stab und eine Kanne, letzteres weil sie, nach Ovid, als Regenbogen Wasser schöpft und den Wolken ihre Speise giebt.

---

## Die Graien.

Die Graien sind Töchter des Phorkys und der Keto, Hesiod nennt sie die Rosenwangigen, die aber seit der Geburt schon grau sind, und deshalb von Göttern und Menschen die Grauhaarigen genannt werden. Es sind ihrer zwei, Pephredo, die schön geschmückte, und Enyo, mit dem Saf-

rannmantel. Es sind uralte Wassergeschöpfe, wohnend in unterirdischen Meerhöhlen, in die weder Sonne noch Mond hineinscheint. So alt sind sie, daß sie gemeinschaftlich nur Einen Zahn und Ein Auge haben, dessen sie sich abwechselnd bedienen. Später ward diesen beiden Graien noch eine dritte hinzugefügt, Deino (die Schreckliche). Ihre Schwestern sind die Gorgonen.

---

## Die Gorgonen.

Sie wohnen ganz in der Nähe der Graien, jenseits des Okeanos, sagt Hesiod, hart an der Grenze der Nacht bei den singenden Hesperiden. Sie heißen Stheino, Euryale und Medusa. Tod so wenig wie Alter kannten die ersten beiden, aber Medusa war sterblich geboren, und mit ihr, der Schönen, vermählte sich Poseidon auf sanftgrasiger Wiese, in des Frühlings Blumengewimmel. Nach Ovid fand diese Liebesvereinigung des Poseidon und der Medusa in einem Tempel der Pallas Athene statt, und erzürnt darüber verwandelte diese Göttin das lange Haupthaar der Medusa in zischende Schlangen, und gab dem Antlitz der Medusa den unseligen Zauber, daß, wer ihr nahte, von ihrem Anblick zu Stein verwandelt ward. Dennoch unternahm es Perseus, der Medusa das Haupt abzuhauen, und dies gelang ihm mit dem Beistand der Götter. Das Haupt der Medusa befestigte Athene in ihren Schild, aus dem verspritzten Blute der Medusa aber entstanden das Roß Pegasos und der große Chrysaor. Pegasos, so genannt nach den nahen Quellen, breitete seine Schwingen aus, und schwang sich vom heerdeweidenden Erdreich empor zum Sitze der Götter, wo er dann

im Palaſte des Zeus wohnt, und für dieſen den Donner und Blitz trägt. Aber auch den Menſchen iſt das Götterroß freundlich geſinnt: aus dem Scharren ſeines Hufes entſtand die Quelle Hippokrene, welche durch ihren Göttertrank die Muſen zu himmliſcher Begeiſterung anfeuert. Ihnen ſelbſt, den göttlichen Muſen, macht Pegaſos ſich dienſtbar, und wen auf Erden die Muſen begeiſtert, den trägt der Pegaſos auf geflügeltem Rücken zu dem ſeligen Sitze der Götter empor.

Der aus dem Blute der Meduſa hervorgegangene Chryſaor aber erzeugte mit der Kallirhoë, einer Tochter des Okeanos, die Echidna.

---

## Die Echidna.

Ein unausſprechbares Scheuſal nennt Heſiod die Echidna, und er ſagt von ihr, daß ſie Menſchen und Göttern gleich furchtbar geweſen, dieſe grauſame Göttin.

„Halb ſchönwangige Nymphe, mit freudiger Schnelle des Blickes,
„Halb unermeßliche Schlang', in furchtbare Größe gedehnet,
„Buntgefleckt, rohfreſſend: im Schooß des heiligen Landes
„Iſt dort ihr die Kluft gehöhlt in der Tiefe des Felſens
„Fern von ſterblichen Menſchen hinweg und unſterblichen Göttern."
(Heſiod. Theog. 290—300.)

In Arima, tief unter der Erde hauſete ſie, die unſterbliche, nie alternde Göttin Echidna, und aus ihrer unterirdiſchen Wohnung verbreitete ſie ringsumher Schrecken und Graus. Mit dem Typhaon, einem unbändigen Winde, erzeugte Echidna neue, ihr ähnliche Ungeheuer. Sie gebar zuerſt die beiden Hunde, den Orthros, und Kerberos, dann die Hydra, und die Chimära, dieſes furchtbare Ungeheuer

mit drei Häuptern, das später vom Bellerophon getödtet ward. Auch der Nemäische Löwe, und die Sphinx, welche vor Theben Wache hielt, waren ihre Kinder. —

Die Echidna sowohl, wie ihre Kinder, und die Graien, und Gorgonen, all' diese Abkommen der Nacht, sie sind Personificationen der ungebändigten, wilden Kräfte der Natur, die in ihrer unbezwingbaren, schreckensvollen Gewalt als entsetzliche, oft durch Schönheit verlockende, aber Verderben bringende Ungeheuer gedacht wurden. — Aber dieses Reich des Kronos, es war das stets neu erzeugende, neu gebährende, und wie die Nacht ihre Kinder erzeugte, diese Ungeheuer, Drachen und Schlangen, so regte sich auch fort und fort in allem Vorhandenen der ewige, unerschöpfliche Trieb der Hervorbringung und Gestaltung, und aus den Tiefen der Erde sowohl wie des Wassers steigen neue Gestalten empor. Zuerst wird es lebendig in den Wassern, und hier zeigt uns Hesiod als die ersten göttlichen Schöpfungskräfte den Okeanos und die Tethys.

---

## Okeanos und Tethys.

Okeanos ist der Gott des schon gebändigten, in sich zusammengefaßten und abgeschlossenen Wassers. Es ist nicht mehr das All des Gewässers, sondern der geregelte, mächtig und stolz dahin fluthende Strom, der gleichsam, nach den Begriffen der Alten, wie ein einschließender Gürtel um das ganze Weltall, um Erde und Meer, sich hinwand, das eigentliche Urwasser, das aus sich das Meer und die Ströme entlassen hat. Deshalb ist auch Okeanos einer der ältesten der Götter, und nur dem Zeus stehet er nach an Bedeutung

und Wichtigkeit. Seine Gemahlin war Tethys, seine Schweſter, und mit ihr erzeugte er die ſilbernen Ströme, und die ſanft dahin rollenden Flüſſe und Bäche. Heſiod erzählt, daß die Tethys dem Okeanos dreitauſend Ströme, und dreitauſend Töchter, die Okeaniden geboren, deren er vierzig mit Namen bezeichnet. Okeanos wird überhaupt vielfach als Der bezeichnet, aus dem alles Leben, und alles Erzeugte hervorgegangen iſt, was nur eine bildliche Darſtellung iſt des Gedankens: daß das Waſſer die urelementariſche Kraft iſt, die aus ſich das ganze Weltall entlaſſen hat. — Theia, des Okeanos Tochter, erzeugte mit Hyperion, ihrem Bruder, gleichfalls herrliche Kinder, drei an der Zahl. Zuerſt den herrlichen Helios.

---

## Helios.

Helios iſt der allwiſſende, ſtrahlende Gott der Sonne. Ein Abkomme des Okeanos, weil die aufgehende Sonne aus den Fluthen des Meeres emporſteigt, ein Sohn des Hyperion, d. h. des oben ſchwebenden Himmels, und der Theia, der Schauenden, thront der ſtrahlende Helios am Himmel und fährt lichtſtrahlend ſeine glänzende Bahn. Allwiſſend iſt er, und überall hinſchauend; kein Verbrechen bleibt ihm verborgen, und wo ein Verbrechen geſchieht im Laufe des Tages, da zeigt er es an, und verklagt den Uebelthäter beim allerhöchſten Gotte, dem erhabenen Zeus. Götter ſowohl, wie auch Menſchen wenden ſich daher an den Helios, wenn ſie von dem verborgenen Frevel, oder dem verſchwundenen Glücke wollen Kunde erhalten. Helios war es, der dem Hephaiſtos den Treubruch Aphroditens anzeigte, und vom Helios erfuhr

Demeter, wer ihr die Tochter geraubt, und wohin sie entführt worden. — Homer sagt in der Odyssea (zwölfter Gesang), daß dem Helios, „dem menschenerfreuenden Gotte, der auf Alles herabschaut, Alles auch höret," die Insel Thrinakia geheiliget war, woselbst der Gott sieben Rinder- und sieben Schaafheerden besaß, die von seinen Töchtern, Phaëthusa und Lampetia gehütet wurden. Odysseus kam mit seinen Gefährten auf diese Insel, aber von dem greisen Seher Teiresias gewarnt, gebot er, daß Niemand es wagen solle, von den heiligen Heerden zu schlachten. Aber während Odysseus schlummerte, überfielen die vom Hunger Gequälten dennoch die Rinder, deren sie mehrere schlachteten und sie verzehrten, nachdem sie den Göttern davon geopfert. Aber Lampetia eilt zum Helios und verklagt die Frevler, und Helios verlangt vom Zeus Bestrafung des Odysseus und seiner Genossen. Diese wird ihm zugesagt, und Zeus sendet die Winde, welche das Schiff des Odysseus zerschellen, wobei alle Gefährten ertrinken, und nur Odysseus gerettet wird. — Die spätere Dichtung läßt den Helios, mit einer Strahlenkrone auf dem Haupte, in einem vom Hephaistos geschmückten Palaste wohnen; dort sitzt er auf goldenem Throne, und um ihn her stehen die uralten Jahrtausende und Jahrhunderte, die Jahre und Jahreszeiten, die verschieden gestalteten Monate, und die schnellfüßigen Tage und Stunden. Im Osten steigt Helios beim Anbruch des Tages aus dem Okeanos empor, und fährt auf goldenem, von silberweißen Rossen gezogenen Wagen am Himmel hin, bis er Abends hinab sinkt in den Schooß der Nacht, wo seine Mutter, Theia, seine Gattin Neaira, und seine beiden Töchter seiner harren. Zuweilen fährt er mit nur zwei Rossen, dem Lampon und

dem Phaethon, zuweilen aber auch mit vieren, denen von den Dichtern verschiedene Namen beigelegt werden — Ein besonderer Cultus ward dem Helios auf Rhodos gewidmet, und Pindar erzählt, dies sei auf folgende Weise entstanden: Als die Olympischen Götter würfelten um die Theilung der Erde, war die Insel Rhodos noch nicht aus dem Meere hervorgetreten, und folglich konnte diese keinem der Götter zuertheilt werden. Helios aber war nicht zugegen bei dieser Vertheilung der Welt, er zog auf goldener Sonnenbahn am Himmel dahin, und keiner der Götter dachte daran für ihn das Loos zu ziehen, damit auch ihm ein Antheil werde an der Welt. Darüber beklagte sich Helios beim Zeus, und erbat sich als Ersatz das noch im Wasser ruhende Land, das Niemanden gehöre, das er aber im Wasser schon erschaut habe. Zeus willfahrte seiner Bitte, und aus den fluthenden Wellen stieg die Insel Rhodos empor, nun des Helios unbestreitbares Eigenthum. Kampf- und Wettspiele wurden auf Rhodos gefeiert, zur Ehre des Gottes, und Chares, ein Schüler des berühmten Lysippos, fertigte den, als eines der sieben Wunder der Welt bekannten Koloß von Rhodos, welcher den Sonnengott Helios darstellte. — Aber auch anderen Orts in Griechenland waren dem Helios vielfach Tempel errichtet, wie er auch in Athen selber verehrt ward. Geheiligt ist ihm der Hahn, welcher erwacht beim Aufgang der Sonne. Dargestellt wird Helios mit einer Strahlenkrone um das Haupt, stehend auf den Rossen, oder hinter ihnen auf kleinem zweirädrigem Wagen, und mit hochgeschwungenem Arm nach den Rossen peitschend. Auch sieht man ihn auf Münzen und Vasen auf der Erdkugel stehend, oder ein Füllhorn im Arm haltend, als Zeichen des von der Sonne ausströmenden

Segens. — Die beiden Heerdeweidenden Töchter waren aber nicht die einzigen Kinder des Helios; mit der Okeanide Klymene hatte er einen Sohn sich gezeugt, den schönen Phaëthon. Andere Dichter nennen aber den Phaëthon einen Sohn des Helios und der Merope (Menschenkind), und darauf bezieht sich die Sage, daß Phaëthon zweifelte an seiner göttlichen Abkunft, und deshalb den Helios bat, ihn, zur Bestätigung seiner bezweifelten Sohnesschaft, einen Tag lang den Sonnenwagen leiten zu lassen. Helios, der schon zuvor die Erfüllung jeder Bitte seinem Sohne gelobt, mußte einwilligen; aber bald vermochte Phaëthon nicht mehr den Sonnenwagen in richtiger Bahn zu lenken, und der Erde zu nahe kommend, versengte er diese. Voll Zornes darüber schleuderte Zeus mit einem Blitzstrahl den Phaëthon vom Sonnenwagen hernieder in den Eridanus, in dessen Fluthen er sein Grab fand, beweint von seinen Schwestern, den Heliaden oder Elektriden. Lange weinten um den Phaëthon die Heliaden, ohne sich zu regen umstanden sie sein Grab, und der Kummer dörrte sie aus und verwandelte ihre Leiber, so daß sie endlich in neuer Gestalt als Pappeln festgewurzelt dastanden. Ihre Thränen aber hatten sich zu Bernstein (Elektron) verhärtet. — Apollodor nennt den Phaëthon nicht einen Sohn des Helios, sondern des Tithonus, welcher erzeugt war von der Hersе und dem Kephalos. Hesiod aber erzählt, daß Aphrodite in glühender Liebe für den schönen kaum zum Jüngling gereiften Phaëthon entbrannt sei. Sie habe ihn deshalb entführt, in einem Tempel verborgen, und, ihn unsterblich machend, unter die Dämonen ihn aufgenommen. — Eine Tochter des Helios war Kirke, die verführerische Göttin, deren Liebeszauber Niemand zu widerstehen

vermochte, und die den Gefährten des Odysseus so übel begegnete, indem sie dieselben in Schweine verwandelte.

Der Mythos vom Phaëthon ist leicht zu deuten, und bezieht sich auf die mächtigen, durch die Sonne erzeugten Naturumwälzungen und Erscheinungen. Phaëthon, der Unkundige, war es gewesen, der damals den Sonnenwagen geleitet, und dadurch Schrecken und Entsetzen auf Erden verbreitete. Denn, erschreckt von den ungeheuren nie erschauten Sternbildern des Himmels, lenkte Phaethon den Sonnenwagen niederwärts zur Erde, und nun begannen die Gebirge in Feuergluth zu leuchten, nun schmolzen die Massen der Felsen, zerklüftete der Erdboden und verdorrte das Gras. Die Waldungen loderten auf in Feuer und zu Staub verkohlten ganze Geschlechter der Menschen. Die Ströme versiegten, das ausgedorrte Lybien verwandelte sich in eine große unermeßliche Wüste, und die furchtbare Hitze versengte die Haut der äthiopischen Völker, daß sie von nun an für immer geschwärzt erschienen. So war dieser Mythos eine Deutung der durch die Sonnengluth erzeugten Erdenbedrängniß, und wie Phaëthon die schreckensvolle Spur seines Laufes auf Erden hinterlassen, so hat er auch am Himmel von seiner furchtbaren Fahrt ein Wahrzeichen gegeben. Die Milchstraße, in welcher die Alten zerstörte und wirr aus ihrer Bahn geworfene Gestirne erkennen wollten, ward daher die Straße, welche Phaëthon in ungeregeltem Laufe durchmessen hatte. Eine Schwester des Helios ist Selene.

## Selene.

Selene, diese mildstrahlende, sanfte Göttin, ist die Göttin des Mondes; schön von Gestalt, mit glänzenden Locken und Armen von leuchtender Weiße, fährt sie am Himmel einher, geziert mit einem goldenen Diadem und gezogen von milchweißen Rossen oder Kühen, weil letztere die halbmondförmigen Hörner tragen. Auch sie selbst ward oft dargestellt mit Hörnern auf dem Haupte, öfter noch mit einem Halbmond über einem sich über ihrer Stirn wölbenden Schleier. Eine derartige Statue der Selene befindet sich im Vatican zu Rom. — Keusch war Selene und voll jungfräulicher Schüchternheit, aber die Nacht, unter deren schattigem Dunkel Selene immer einherzog, übte selbst über die keusche Mondgöttin ihren berückenden und entflammenden Zauber. Sie erlag mehrmals dem Liebesdrängen des Zeus und gebar ihm zwei Töchter, die Pandeia und die Nemea. Aber nicht allein daß Selene der Liebe nachgab, sie mußte auch selber erglühen in Liebe zu dem schönen Endymion, von dem Apollodor sagt, er sei ein Sohn der Kalyke und des Aethlius gewesen, von Einigen aber auch für den Sohn des Jupiters gehalten worden. Selene fand diesen Jüngling schlummernd in einer Grotte, und von seiner strahlenden Schönheit hingerissen, neigte sie sich zu ihm nieder, ihn zu küssen. Durch den Kuß aber ward ihre Liebe nur noch glühender, und von nun an kam sie allnächtlich zur Grotte, wo Endymion schlummerte, um ihn mit Küssen wach zu rufen. Auf Selenens Bitte gelobte Zeus dem Endymion die Erfüllung einer Bitte, und dieser forderte nun ewige Schönheit, ewige Jugend und ewigen Schlaf, welches Alles ihm vom Zeus auch gewährt ward. Aber obwohl nun Selene

nur einen schlafenden Geliebten allnächtlich in ihre Arme schloß, zeugte er doch mit ihr funfzig Töchter, worunter die funfzig Monate, welche zwischen der Wiederkehr der Olympischen Spiele lagen, verstanden wurden. (Schwenck Mythologie der Griechen S. 192.) — In einer spätern Periode verschmolz Selene mit Artemisia, wie Apollo eins ward mit Helios. — Auf Basreliefs findet man Darstellungen des Mythos von Selene und Endymion. Auf einem im Capitol befindlichen Sarkophage ruht Endymion unter einer Eiche, das Haupt gelehnt in den Schooß des Hypnos. Selene ist von ihrem Wagen, um den zwei Greten beschäftigt sind, herabgestiegen und wird von einem dritten Gros zu dem schlummernden Endymion hingezogen. — Das dritte dieser Kinder der Theia war Eos.

---

## Eos.

Die Göttin der Morgenröthe ist Eos, diese Schwester des Helios, und gleich ihm fährt sie beim Verschwinden der Nacht im goldenen Wagen, von zwei oder vier Rossen gezogen, am Himmel dahin, und breitet Licht und Glanz über den Erdkreis aus. Aber nicht bloß die Göttin der Morgenröthe ist Eos, sondern Homer nennt sie in der Iliade auch ausdrücklich mehrmals die Göttin des zunehmenden Tages, und bezeichnet sie als die Saffrangewandstrahlende Göttin, die Schönlockte, Feurigblickende, die Göttin mit schneeweißem Augenlied. — Eos vermählte sich mit Tithonos, einem Bruder des Priamos, und mit ihm erzeugte sie den Memnon, welcher König ward der Aethiopen. (Apollodor. biblioth. III. 12.) So sehr liebte Eos den Tithonos, daß sie vom

Zeus für ihn die Unsterblichkeit erflehete, und diese auch erhielt. Aber sie hatte vergessen, mit der Unsterblichkeit auch ewige Jugend zu erbitten, und mit den rollenden Jahren welkte Tithonos hin, seine Glieder vertrockneten, und selbst seine Stimme verschwand. Da verwandelte ihn Eos in eine Cikade, und beim Erscheinen der Morgenröthe beginnt diese ihr leisschwirrendes Gezirpe. Memnon aber, der Sohn der Eos, fiel im Kampfe gegen Achill, und die trauernde Mutter bat nun den Zeus, ihrem geliebten Sohn ein Denkmal der Erinnerung zu stiften. Dieser gewährte ihre Bitte, und erschuf aus der Asche des Memnon eine Schaar von Vögeln, welche die Memnoniden genannt werden, an dem Todestage des Memnon auf seinem Grabhügel sich sammeln, und in Trauer um den Gefallenen sich die Brust zerfleischen. Eos aber weinte an jedem Morgen, bevor sie ihren Tageslauf begann, Ströme von Thränen um den gefallenen Liebling, diese Thränen sind die Thautropfen, die allmorgentlich im Kelche der Blumen, im Gras und Gesträuch mit diamantenem Gefunkel erglänzen. (Ovid Metam. XIII.) In Theben ward dem Memnon eine eherne Statue errichtet, und gleichsam die Eos, des Memnon Mutter begrüßend, erklang diese, wenn Eos am Himmel erschien, mit dem hellen Ton einer Harfe, und erseufzte, wenn Eos Abends verschwand, mit dem Aufkreischen zerrissener Saiten. (Pausanias I. 42) Eos liebte die männliche Schönheit, und den schönen Kephalos, den Gemahl der Prokris entführte sie, ebenso den Kleitos und den Orion. Auch den Astraios (den sternigen Mann) liebte sie und erzeugte mit ihm die Winde, welche sich regen und erweckt werden, wenn die rosenfingerige Eos Morgens die Schatten der Nacht verjagt.

## Zephyros, Boreas, Notos.

So nennt Hesiod diese Winde, welche Eos als ihre Söhne mit dem Astraios erzeugte.

Zephyros, der Gott des Westwindes, ist ein zarter, neckischer Jüngling, der besonders zur Zeit des Frühlings sein Herrscheramt auf Erden hat, und Blätter und Blüthen aus jedem Fruchthalm und jedem Saatkorn treibt. Deshalb auch wird von ihm gesagt, daß er in Liebe sich der von ihm entführten Chloris (die Blühende) einte, und mit ihr den Karpos (die Frucht) erzeugte. Die schönste Blume des Frühlings, die Hyacinthe, welche mit dem Frühling kommt und im Frühling erstirbt, gab Veranlassung zu dem vielfach besungenen und verherrlichten Mythos von dem schönen Knaben Hyakinthos, dem Sohn des Amyklas. Apollo liebte diesen schönen Knaben, und machte ihn zu seinem beständigen Gefährten, sowohl auf der Jagd, als beim ritterlichen Kampfspiel. Aber auch der Gott Zephyros war in Liebe entbrannt zum liebreizenden Hyakinthos, und weil von dem Knaben diese Liebe verschmäht ward, entbrannte Zephyros in göttlichem Zorn, und schwur, seine verschmähete Leidenschaft zu rächen. Als deshalb einst Apollo mit Hyakinthos im Discuswerfen sich übte, eilte unvermerkt Zephyros herbei, und blies mit so mächtigem Hauche auf die eben von Apollo geworfene Scheibe, daß diese, von dem starken Windstoß getragen, dem Hyakinthos das Haupt traf, so daß er blutend, sterbend dem herzustürzenden Apollo in die Arme sank. Mit Kräutern und duftenden Salben wusch dann Apollo dem Sterbenden die klaffenden Wunden, und als dies Alles das strömende Blut nicht zu stillen vermochte, warf er sich jammend und mit

klagendem Wehegeſchrei über den Liebling hin und ſchwur den Geliebten zu verherrlichen und ihm auf immerdar ein Denkmal, liebreizend wie er ſelber geweſen, zu errichten. Geſang und die tönende Leier ſoll erklingen zum Gedächtniß des herrlichen Knaben, und als Blume ſolle er mit dem Laut Ai Ai auf ſeinen Blättern die Wehmuth des Liebenden bezeichnen.

„Alſo rief Apollo mit wahrheitredendem Munde.
„Siehe das Blut, das ſtrömend des Erdreichs Kräuter gefleckt
„Purpurt Blut zu ſein; voll Glanz, wie tyriſcher Purpur,
„Hebt ſich die Blum', und empfänget Geſtalt gleich Lilien, wenn nicht
„Röthelnde Bläue die ein', und die anderen Silber gefärbet.
„Nicht genügt es dem Phöbos, denn der war Stifter der Ehre;
„Selbſt mit eigenem Wehe beſchreibt er die Blätter; und Ai, Ai,
„Sagt dem Griechen die Schrift; und es klagt auf der Blume der Buchſtab.
„Auch nicht ſchämte ſich Sparta des Sohns Hyacinthus; es dauert
„Noch die Ehre bis heut: und gefeiert nach der Sitte der Alten
„Kehren mit vorgetragnem Gepräng' Hyacinthien jährlich."

(Ovid Metam. Ueberſ. von J. H. Voß.)

Den Winden überhaupt, ſo auch dem Zephyros ſchrieb man die Erzeugung der Roſſe zu, ſymboliſch damit die Geſchwindigkeit dieſer Thiere und ihren windſchnellen Lauf bezeichnend. Homer ſagt, Zephyros habe mit der Harpye Podarge (die Schnellfüßige) die Roſſe des Achilleus, Xanthos und Balios erzeugt. Dargeſtellt war Zephyros als zarter, kindlicher Jüngling, unbekleidet, nur um die Schultern einen wehenden Mantel, in dem ſich über der Bruſt eine Fülle ſchöner Blumen befanden.

Boreas, der Gott des Nordwindes, ist der zweite Sohn der Eos. Größer und stärker ist er, als der lose, flatternde Zephyros, ein ernster, kräftiger Mann, während Zephyros ein schöner, zarter Jüngling ist. In dem Thrakischen Berge Haimos war die Wohnung des Boreas, und dort lebte er in einer Grotte, die sieben Gemächer enthielt, mit seiner Gattin Oreithyia (die Aufrauschende), einer Tochter des Erechtheus. Boreas, als mächtiger Nordwind fährt über den Erechtheus, welcher das Wasser ist, hin, und so steigt aus dem Erechtheus, als seine Tochter die aufrauschende Welle, die Oreithyia empor, und wird des mit ihr buhlenden, sie umrauschenden Boreas Geliebte, eine Geliebte, die er oft, während er wild einherbrausend sie umfängt, in dunkle Wolkenschleier einhüllt (weil, während der Wind die Wellen aufregt, er oft den Himmel mit Wolken überzieht, und so auch den Spiegel des Wassers verfinstert). — In Athen ward dem Boreas besondere Verehrung geweiht, weil er es gewesen, der das Flehen der bedrängten Athener erhört, und mit tosendem Sturmwind die Flotte der Perser vertrieben und zerstört hatte. Dargestellt wird Boreas in Gestalt eines mächtigen Dämon, mit langwallendem Bart und Haupthaar. Die Gestalt bekleidet mit einer Tunika, einer kurzen Jacke und einem langen faltigen Mantel. In der Hand hält er eine gedrehte Muschel. —

Der Bruder des Boreas und Zephyros ist Notos, der Gott des Südwindes, ein sanftblickender, stiller Götterjüngling, der, weil er häufigen Regen bringt, einen umgekehrten Krug in der Hand hält.

Die spätere Zeit blieb bei diesen, von Hesiod angeführten Winden, zu denen er noch weiterhin den schlimmen Wind Typhoeus hinzurechnet, nicht stehen. Schon Homer rechnet

diesen drei stationären Winden noch einen vierten, den Euros, den Südostwind, hinzu. Später wurde die Zahl der Winde bis auf acht, ja nach Einigen sogar bis auf zehn vermehrt. In Athen befand sich ein achteckiger, vom Andronikos Kyrrhestes erbauter Thurm, der zur Bezeichnung der acht Winde diente, und an jedem seiner acht Felder das Bildniß des dahin gehörenden Windgottes trug. Diese Götter waren dann: Boreas, der Nordwind, Zephyros, der Westwind, Notos, der Südwind, Apeliotes, der Ostwind, Kaikias, der Nordostwind, Euros, der Südostwind, Libs, der Südwestwind, und Skiron, der Nordwestwind. Auf der Kuppel dieses achteckigen Thurmes stand ein beweglicher Triton, der mit einer Ruthe in der Hand auf den eben blasenden Wind hindeutete. — Aber außer diesen regelmäßigen, ihre bestimmte Bahn gehenden Göttern der Winde, gab es auch noch die Dämonen der Winde, diese heimtückischen, launenhaften Stoß- und Wirbelwinde, die plötzlich mit unheilsvoller Leidenschaftlichkeit nahen, und eben so plötzlich mit launenhafter Ungleichheit wieder verschwinden. Auch diesen letztern, diesen Dämonen des Windes, brachte man, um sie zu beschwichtigen, heilige Opfer dar, und weihete ihnen schwarze, den guten Winden aber weiße Lämmer. Dargestellt wurden diese Windgötter mit Flügeln an den Schultern und an den Schläfen, oft wie leichte, flatternde Knaben, oft auch wie ernste finstere Männer. Die Wohnung aller Winde ward in späterer Zeit auch nach dem Haimos, dem Pallaste des Boreas, hin verlegt. —

Homer in der Iliade nennt den Aiolos als den Gott der Winde, und läßt ihn auf der Aiolischen Insel wohnen, in einem köstlichen Palaste, in dem auch des Aiolos zwölf Kinder, sechs Söhne und sechs Töchter, mit ihm leben, in

rauſchender Freude und heiterem Feſtgelag. Dorthin auf die Aioliſche Inſel kam auch Odyſſeus auf ſeinen Irrfahrten und ward einen ganzen Monat lang gaſtlich von dem König der Winde, dem Aiolos, aufgenommen. Dann, als Odyſſeus ſich zur Weiterreiſe anſchickte, gab ihm Aiolos einen geſchwollenen Schlauch, künſtlich bereitet vom Fell eines neunjährigen Stiers, und gefüllt mit dem Wehn lautbrauſender Winde. Dieſen Schlauch band Aiolos ſelber feſt im Schiffe des Odyſſeus, verwahrte die Oeffnung des Schlauches mit ſilbernen Stricken, damit auch nicht der leiſeſte Windhauch daraus entwehen könnte, und ließ dann den Zephyros einher wehen, damit er das Schiff vorwärts treibe. Neun Tage durchſegelte ſo in ungetrübter Ruhe Odyſſeus mit den Genoſſen das Meer, und ſchon waren ſie nahe den heimathlichen Geſtaden, ſchon ſahen ſie die Feuerwachen auf Ithaka, als die Gefährten des gerade ſchlummernden Odyſſeus beſchloſſen den Schlauch, welchen Aiolos dem Odyſſeus gegeben, zu öffnen. Gold und Silber wähnten ſie darin enthalten, als Ehrengeſchenk des Aiolos.

„Aufgelöſt war der Schlauch; und ſogleich hin ſauſten die Winde.
„Und mit Gewalt fortraffend, entrug in das Meer der Orkan ſie
„Ferne vom Vaterlande die Jammernden. Aber ich (Odyſſeus) ſelber
„Fuhr aus dem Schlaf, und erweg in meiner unſträflichen Seele:
„Ob ich hinab aus dem Schiffe mich ſtürzt' in den tobenden Abgrund;
„Oder es ſchweigend ertrüg', und noch bei den Lebenden weilte,
„Aber ich trug's und blieb; und eingehüllt in den Mantel
„Lag ich im Schiff."

Die Wuth des Orkanes aber treibt das Schiff wieder zurück nach der Aiolischen Insel, und voll Zagen wandert Odysseus abermals zu dem Pallaste des Aiolos. Diesen trifft er sitzend beim Mahle mit seinen zwölf Kindern und der blühenden Gattin, und traurig und kummervoll setzt sich Odysseus auf die Schwelle des Saales. Staunend fragt ihn Aiolos, woher er komme, und welcher böse Dämon ihn verfolge, daß er wieder von der Heimath vertrieben sei, während er ihn doch so wohl ausgerüstet habe. Odysseus erzählt ihm den unglücklichen Zusammenhang des neuen Ungemachs, und siehe, daß Aiolos abermals ihm beistehen möge. Der aber antwortet ihm:

„Wandere flugs aus der Insel hinweg, schandbarster der Menschen.
„Denn nicht mir ist erlaubt, daß ich herberg' oder entsende
„Solchen Mann, den Rache der seligen Götter verfolget!
„Wandere, weil Du verfolgt von göttlichem Zorne daherkommst."
(Homer's Odyssee. X.)

Schon also zu des Homeros Zeiten war es Sitte, daß von dem Verfolgten, und vom Unglück Heimgesuchten, man schaudernd und angstbeklommen sich abwandte, und selbst die Götter sind nicht frei von diesem feigen Schrecken der Loyalität. Selbst ein Gott verleugnet den von ihm bis dahin Beschützten, weil die größeren Götter sich zornig von ihm abgewandt haben, und als ächter Höfling schmäht er jetzt den kurz noch zuvor von ihm Gepriesenen, weil ihn der Zorn betroffen der Könige der Götter.

## Hekate.

Hekate, die Göttin der Nacht und des Schicksals zugleich, nennt Hesiod eine Tochter des Titanen Perses und der

Aſteria (die Sternenhelle) und er ſagt, daß Zeus die Hekate vor allen Göttern geehrt habe, ihr glänzende Gaben darbot, und ſie zur Schickſalsgöttin auf der Erde und dem wilden Meere ernannte. Hoch ſei bis in alle Zeiten die Hekate verehrt, ſagt Heſiod, und bei dem heiligen Opfer der Sühnung ruft man die Hekate an, und dem, welchen die Göttin mit Huld anhöret, glänzet Freude und Luſt. Auch Reichthum, Vermögen und Macht ſchenkt Hekate, und von allen den Göttern erzeigten Ehren genießt ſie einen Antheil. Als ſpäter Zeus den Göttherthron beſtieg, entzog er der Hekate nichts von der groſſen Macht, die ihr zugewieſen war von früheren Zeiten her, und ſie behielt große Gewalt auf Erden und im Himmel. Sie nahet, wem ſie will, mit mächtigem Beiſtand, und trägt den Guten zu glänzenden Ehren empor, vernichtet aber den Schuldbeladenen. Zu ihr rufen die Krieger, bevor ſie in die Schlacht ziehen, und ſie iſt es, welche Sieg verleihet oder Tod. Auch über das Loos der Wettkämpfenden und der Reiſenden zu Waſſer und zu Lande entſcheidet ſie; dem Fiſcher verleihet ſie, wenn ſie will, glücklichen Fang, oder treibt die Fiſche hinweg, und wen ſie will, macht ſie groß, und erniedrigt, wen ſie verderben will. (Heſiod Theog. 405—440.) Macht alſo hat Hekate, die Schickſalsgöttin, im Himmel und auf Erden ſchon zu Heſiods Zeiten; ſpäter breitete ſich ihre Macht aber auch bis über die Unterwelt aus, und in dieſer dreifachen Gewalt ward ihr große Anbetung geweiht. In Aegina ſogar waren ihr eigene Myſterien errichtet, und in den Orphiſchen Geheimdienſten ward ſie verehrt als Naturgöttin. (Schwenck Myth. der Griechen S. 183.) In ſpäterer Zeit aber ward Hekate beſonders verehrt als Göttin der Unterwelt, als Beherrſcherin der finſtern, unterirdiſchen Gewalten,

und man brachte ihr Opfer dar, um ihren Zorn zu sühnen und ihre Verzeihung sich zu erflehen. In einer finstern Grotte wohnt sie im Tartaros, und nur bei Nachtzeit steigt sie mit den Schatten der Todten zur Erde empor, um mit ihnen an Kreuzwegen und dunklen Grabhügeln den schauerlichen Ringeltanz zu feiern, und Kräuter von Grabeshügeln zu pflücken, um daraus die mächtigen Zaubertränke zu brauen, deren Geheimnisse sie allein kannte, denn eine mächtige Zauberin ist sie, und die Zukunft ist ihrem wahrsagenden Geiste wohlbekannt. Deshalb errichtete man ihr an Kreuzwegen und auch in Städten vor den Häusern die sogenannten Hekatäen, Säulen der Hekate, und bei diesen Hekatäen suchte man die Zukunft zu erforschen. — Dargestellt wird Hekate mit einer Fackel in der Hand, gewöhnlich in drei an einander sich lehnenden Figuren, wegen ihrer dreifachen Macht und Gewalt. Ein solches dreigestaltiges Bild der Hekate ist auf dem Capitol. Alle drei Figuren lehnen den Rücken an eine, in der Mitte der Gruppe emporsteigende Säule. Die eine Figur trägt in der Hand eine Fackel, und auf der Stirne den Halbmond und eine Lotosblume. Das ist die Bezeichnung der irdisch mächtigen Hekate, und die Lotosblume ist ein Symbol der blühenden Erde. Die zweite Figur, als Bezeichnung der unterirdischen Gewalt der Hekate, trägt in der Linken Stricke, und in der Rechten den Schlüssel, mit welchem sie das Schattenreich verschließt; die dritte Figur, welche die Himmelsgewalt der Hekate symboliſiren soll, trägt auf dem Haupte eine Strahlenkrone über einer Phrygischen Mütze, in der Rechten, als strafende Schicksalsgöttin, einen Dolch, in der Linken eine Schlange.

In späterer Zeit schmolz die Bedeutung der Hekate mit der der Artemisia zusammen.

## Rhea, Kybele.

Rhea, die Gattin des Herrschers Kronos, ist die Mutter der großen olympischen Götter, die Kronos anfangs verschlang, und dann, nachdem Rhea ihn zu täuschen gewußt, daß er statt des Knaben Zeus einen Stein verschlungen, wieder von sich geben mußte. Als Zeus seinen Vater entthront, und selbst als Herrscher und Erster der Götter anerkannt war, trat auch die Rhea mehr in den Hintergrund zurück, und Homer erwähnt ihrer nur als Mutter der Götter, eben so auch gedenkt ihrer Hesiod. Aber auf Kreta, wo Zeus als Knabe unter dem sein Geschrei übertönenden Tanz und Gesang der Kureten erwuchs, mußte auch der Rhea, der Göttermutter und Erdengöttin, anbetende Verehrung gezollt werden. Als Mutter der großen Götter empfing sie in den Tempeln derselben auch den Zoll der Anbetung, und zu Athen befand sich ein Tempel der Rhea und des Kronos.

Auf Kreta aber mußte im uralten Naturdienst die Rhea schon verehrt worden sein als große, segnende und befruchtende Erdenmutter, und als nun dahin die Kunde drang von der Phrygischen Erdenmutter Kybele, waren die Griechen, immer voll des Bestrebens, das Fremde als ein ihnen Zugehöriges sich anzueignen, auch bemüht, die Kybele zu einer einheimischen Göttin zu machen, und so schmolz nach und nach die Rhea, die altgriechische Erdenmutter, mit der phrygischen Erdenmutter in Eins zusammen, bis die Rhea mehr zurück trat, und auch nur unter dem Namen Kybele verehrt ward. —

Kybele (Rhea) ward angebetet als die Gottheit der Erde, welche zugleich als das Centrum und der Gipfelpunkt der Natur gedacht wird. Aber neben der Kybele zeigt sich

noch eine andere Gestalt, die in dem Mythos von der Kybele eine hochwichtige Stelle einnimmt. Das ist Attes, dessen Verhältniß zu der Erdengöttin auf vielfache Weise berührt wird. Am ausführlichsten ist dieser Mythos wie folgt: Aus den Steinen, welche Deukalion und Pyrrha, daraus Menschen erzeugend, hinter sich geworfen, war auch die Erdengöttin Kybele entsprossen, und als sie in herrlicher Götterschönheit schlummernd dalag, erglühte Zeus in heftiger Leidenschaft für sie, fand aber seinen lüsternen Begierden gegenüber einen so heftigen Widerstand, daß er die That nicht vollführen konnte. Aber schon die Gedankenlust des Zeus hatte die Erdenmutter, die schöne Kybele, befruchtet, und sie gebar ein Zwitterwesen, den Agdistis, der in sich beide Geschlechter vereinigend, in ungezügelter Leidenschaftlichkeit, kein Gesetz kennend und scheuend, schnell in wunderbarer Schönheit empor blühete. Dem Dionysos Bakchos ward von den Göttern die Pflicht auferlegt Agdistis zu erziehen, und um sich seiner zu bemächtigen, verwandelte Dionysos das Wasser der Quelle, aus welcher Agdistis immer zu trinken pflegte, in feurigen Wein. Der Genuß dieses Weines versetzte Agdistis in bewußtlose Trunkenheit, und in diesem Zustande der Betäubtheit band ihm, dem sonst nicht zu Zügelnden, Dionysos die Geschlechtstheile mit seidenen Fäden fest. Als Agdistis den Versuch machte, sich loszureißen, entmannte er sich selbst dabei, und aus dem Blute, welches der Wunde entströmte, und auf die Erde hernieder träufelte, erwuchs der blutroth blühende Granatbaum, der schnell seine Zweige und Aeste empor dehnte, und mit Blüthen und leuchtenden Früchten prangte. Und nach dem Genuß dieser nie gesehenen Frucht gelüstete es der Tochter des königlichen Flusses Sangara, der liebreizenden Nana;

heimlich wagte sie es eine dieser Früchte zu pflücken, die sie dann in ihrem Busen verbarg. Und aus der Lust des Weibes und der verzauberten Granatenfrucht bildete in dem Schooße der Nana sich ein neues blühendes Leben. Sangara aber zürnte als er die Tochter schwanger sah, und sperrte sie in ihrem Gemache ein, mit dem grausamen Vorsatz, sie verhungern zu lassen; doch der Tochter Nana erbarmte sich ihre Mutter, und nährte sie heimlich mit den Früchten des Granatbaumes. Endlich genas Nana eines Knaben, des Attes, der aber von Sangara ausgesetzt ward. Ein mitleidiger Mensch, Namens Phorbas, erbarmte sich seiner und nährte ihn mit Ziegenmilch. Attes erwuchs in herrlicher Schönheit und für ihn erglühete nun die Mutter der Erde, Kybele, in heftiger, begehrender Leidenschaft; aber andrerseits liebte ihn auch Agdistis und brachte ihm den Gewinn der Jagden, wilde Thiere und dergleichen als Geschenke dar. Attes aber in einem Anfall von Trunkenheit verrieth, wer der Urheber der Geschenke und sein Geliebter sei. — Midas, der König von Pessinus, beschloß diese verruchte Verbindung zwischen Attes und Agdistis zu zerreißen, und wollte zu diesem Zwecke seine eigene Tochter dem Attes vermählen. Um dabei nicht vom Agdistis behindert zu werden, ließ er diesen in den Mauern der Stadt einschließen. — Indessen hatte Kybele, die Göttermutter, welche wußte, daß diese Heirath unheilbringend für den geliebten Attes sein würde, sich einen Eingang in die Stadt geöffnet. Agdistis, wüthend über das Verhaben ihn von seinem geliebten Attes zu trennen, stürmte gleichfalls in die Stadt, und versetzte den Attes und seine Gefährten in Wahnsinn. Die Braut des Attes zerfleischte sich die Brüste; Attes selbst ergriff ein scharfes Hirschgeweih, das der eifersüchtige

Agdistis eigens zu diesem Zwecke mitgebracht hatte, und in einem Anfall von Wahnsinn entmannte er sich unter einer Pinie und verlor das Leben zugleich mit seiner Mannheit. Die Göttermutter aber sammelte die Geschlechtstheile ihres Lieblings, vergrub sie in die Erde, und bedeckte sie mit den Gewändern des Hingeschiedenen. Das Blut, welches aus der Wunde geflossen, verwandelte sich in Veilchen, die die Pinie umkränzten. Daher stammt der Gebrauch die Pinie zu bekränzen und als heiligen Baum zu verschleiern. Die neuvermählte unglückliche Braut des Attes bringt ihm mit Agdistis die Leichenfeier dar, und gibt sich dann selbst den Opfertod. Aus dem Blute dieses Mädchens ließ die Göttermutter den Mandelbaum erblühen, zur Erinnerung an den Schmerz, welcher der Jungfrau den Tod gegeben. Kybele selbst zog sich zurück in ihre unterirdische Grotte, um ihren herben Verlust zu beweinen. Agdistis konnte trotz seines Flehens nicht die Wiederbelebung des Attes vom Jupiter erhalten; aber es ward die Unverweslichkeit der geliebten Leiche gewährt, die in Pessinus aufbewahrt, und von den dazu angestellten Priestern alljährlich mit Ceremonien und Festlichkeiten verherrlicht ward. (Oeuvres de l'Emper. Julien. par Tourlet pag. 43.) Dieser Mythos läßt sich ganz naturgemäß auf die Verhältnisse der werdenden, und zur Gesittung empor strebenden Menschheit deuten. Agdistis, der Sohn der Mutter Erde, ist der ungezähmte wilde Naturmensch, der durch den Einfluß der höhern Mächte soll gesittigt und geleitet werden. Und als dieses höhere mehr zu geistigem Leben heran reifende Wesen erscheint der aus dem Agdistis hervorgegangene Blüthensohn Attes, der aber untergehen muß im Kampfe mit der irdischen Lust, und den Sinnenreizen, die ihn bewältigen und

zur Selbstentmannung reizen. Die Selbstzerstörung, welche aus der Zeugungskraft hervorgeht, ist überhaupt der Grundgedanke dieses Mythos: mit dem Leben zugleich wird die gegenwirkende Kraft des Todes geboren, und aus der Geburt ringt sich die Zerstörung derselben überwältigend schon empor. — Wilde Orgien wurden gefeiert zur Ehre der Kybele, und wenn diese Feste anfänglich begannen mit strengen Kasteiungen und Bußübungen, so arteten sie am dritten Tage zur ausschweifendsten Lust aus. In fanatischem Jubel raſete die entfesſelte Menge, bis zur Selbstentmannung führte der Taumel der rasenden Lust, und triumphirend ward dann dem festlichen Zuge der blutige Phallos vorangetragen. (Oeuvres de l'Emper. Julien. pag. 48.) — Der Dienst der Kybele ward von verschnittenen Priestern verwaltet, die Gallen hießen, nach dem Flusse Gallos, welcher sich in den Sangarios ergießt. Auch Bettlerpriester gab es, die zur Ehre der Göttermutter überall umherschweifend Gaben einsammelten, und von den reichlichen Opferspenden in üppiger Lust lebten zur Ehre der Göttin, und in wilden Orgien das Andenken der erhabenen Kybele feierten. Aber auch zum Wohle der Menschheit mußten die Priester der Kybele thätig sein, und besonders waren sie im Besitze geheimer Zaubermittel und Tränke, welche Gesundheit und Lebenskraft bewirkten. — Als ein Sohn der Kybele wird Sabazios oder Vassareus genannt, und wilde Feste wurden gefeiert zur Ehre des Sohnes der Erdenmutter, die in den Geheimfesten der Göttin ausarteten zur zügellosesten Raserei. Sabazios aber ward später verschmolzen mit Bakchos oder Dionysos und durch die wilden Feste die zu Ehren des Bakchos Sabazios gefeiert wurden, tritt Bakchos in ganz nahe Beziehung zur Göttermutter Kybele, deren Feste ganz

denen glichen, welche in orgiastischer Ausschweifung zur Ehre des Bakchos gefeiert wurden. (Stuhr, Religionssysteme der Hellenen S. 133.) — Eine herrliche Statue der Rhea-Kybele befindet sich in dem Pio-Clementinischen Museum in Rom. Ein Altar des Capitolinischen Museums zeigt auf seinen vier Seiten in erhabener Arbeit 1) Rhea in Wehen, 2) wie sie Kronos den Stein darreicht, 3) wie sie neben dem von der Ziege gesäugten Zeus sitzt, während zwei Kureten den Waffentanz ausführen, 4) Zeus, dem die Götter huldigen. (Schwenck, Mythologie der Griechen S. 344.)

---

## Das Reich des Zeus.

Eine zweite Stadie der Weltschöpfung hatte sich vollendet: hervorgegangen aus dem Reiche des Uranos hatte Kronos die chaotische Welt geordnet und in lebengebender Zeugungskraft hatte sich diese Welt bevölkert und zu normalen Formen gestaltet. Aber diese Herrschaft des Kronos war nur die Herrschaft der rohen Zeugungskraft gewesen und der Welt fehlte die Blüthe der Durchgeistigung, welches der Mensch ist; dem Himmel fehlte der Gott des Gedankens, welcher ersetzen mußte den Gott der materiellen Zeitbestimmung. Dieser höhere Gott, der Gott des Geistes, welcher das materielle Leben durchgeistigen sollte zu höherer Vollendung, welcher der Erde ihre Blüthe, den Menschen, und diesem Menschen sich selber, nämlich den geistigen Gott des Gedankens geben sollte, dieser Gott war Zeus, der sich mit Herrschergewalt auf den Platz des entthronten Kronos setzte. — Aber mit der Entthronung des Kronos war die Herrschaft des Zeus noch nicht festgestellt, wollte die Erde noch nicht anerkennen die Macht des

Himmelsgottes, sondern sie rang noch mit ihrer eigenen Unvollendung, sie hatte sich noch nicht in sich selber festgesetzt, war noch nicht zu einem selbstständigen, in sich ruhenden Körper geworden; bewegt von ihren eigenen rohen Gewalten der Natur, abhängig von planetarischen und elementarischen Einflüssen, war sie noch nicht fähig ihre Blüthe, die Menschheit, zu erzeugen. Weil die Erde noch nicht gesetzt war, konnte auch der Gott nicht zur friedlichen Herrschaft kommen, sondern hatte zu kämpfen gegen die rohe Gewalt der Erde, die ihre letzten, zuckenden Kräfte aufbot zum Kampfe gegen Zeus. Dieser Kampf der Erde wird symbolisch bezeichnet durch den Kampf der Titanen.

## Titanenkrieg.

Nachdem Zeus den Kronos vom Throne gestürzt, befreite er die Kyklopen, und diese gaben ihm den Donner und Blitz, und rollender Wetter Leuchtungen, welche bis dahin Gaia in ihrem Schooße hatte verborgen gehalten. Aber wider den Zeus erhoben sich die Titanen und begannen gegen ihn einen Kampf um die Herrschaft. Zehn Jahre lang dauerte dieser Kampf, und nie hatte der Streit der Erbitterten Ruhe, und nach keiner Seite hin neigte sich der Sieg. Da berief Zeus zu sich alle Götter und Kyklopen, und nachdem er sie mit Nektar und Ambrosia gelabt, rief er sie auf zum rüstigen Kampfe, und ermahnte sie zum muthvollen Ausharren. Einer der Kyklopen gelobte in aller Götter Namen dem Zeus feste Beharrlichkeit und unerschütterlichen Muth, das Herz Aller entbrannte in Streitlust, und sie begannen aufs Neue den Kampf. Auf der einen Seite kämpften die Titanen, auf der

andern die Kroniden, Zeus nämlich mit den Göttern und den Kyklopen, zu denen er noch die gleichfalls von ihm befreieten Hekatoncheiren geſellte. Hier und dort trat man kampfgerüſtet in Reih und Glied. Laut rauſchte die Fluth des Meeres, krachte die Erde und dröhnte der Himmel, ja bis in den Tartaros hinab erklang das Geſtampf, das gellende Rufen und das Geſchmetter und Anprallen der Wurfſpieße. Geſchrei und Wuthgebrülle erſchallte auf beiden Seiten, und vom Himmel hernieder kämpfte Zeus mit zuckendem Blitze und rollendem Donner, daß die krachende Erde in Feuer aufloderte, und die Augen der Titanen blendete mit furchtbarem Dampfe und ſie betäubte mit erſtickendem Rauch und glühender Hitze. Dazu tobten und brauſten die Winde, und ungeheure Feldmaſſen ſchleuderten die Kyklopen hernieder auf die wildbrüllenden Titanen. Endlich entſchied ſich die Schlacht zu Gunſten des Zeus, und die beſiegten Titanen wurden, wie unbändig ſie auch trotzten, hinab geſchleudert in den Tartaros, wo die Hekatoncheiren ſie in ſchmerzende Bande legen, und auf ewig feſſeln mußten.

„Ehrnes Gehege umläuft den Tartaros; aber umher ruht
„Dreifach gelagerte Nacht an dem Eingang; eben herab dann
„Wachſen die Wurzeln der Erd' und des ungebändigten Meeres.
„Allda ſind die Titanen im nachtenden Schlunde des Dunkels
„Eingehemmt nach dem Rath des ſchwarzumwölkten Kronion
„Tief in der dumpfigen Kluft, am Rand der unendlichen Erde.
„Keiner vermag zu entfliehn; denn es ſchloß Poſeidon den Ausgang
„Feſt mit ehrner Pfort' und rings umſchränkt ſie die Mauer."
(Heſiod Theog. 720—725.)

Beendet war nun der Kampf mit den Titanen, dieſen rohen Gewalten der Erde, aber noch einmal raffte Gaia ſich

auf, und ſandte, gegen den Zeus zu kämpfen, ihre letzte Kraft, ihren letztgebornen Sohn Typhoeus.

---

## Typhoeus.

Typhoeus, der Sohn des Tartaros und der Gaia, ward von ſeiner Mutter ausgeſandt zu kämpfen gegen die Macht des Kroniden, des allherrſchenden Zeus. Furchtbar war er von Geſtalt, mit ungeheuren Händen und Füßen, und mit hundert Häuptern grauenvoll ſchlängelnder Drachen, die mit finſtern Zungen empor leckten, und in jedem der gräßlichen Häupter zuckte ein Gluthſtrahl aus den Augen, ſo daß es ausſah wie eine Feuermaſſe. Und weithinſchallende, vieltönige Stimmen erklangen aus dieſen Häuptern, daß es bald den Göttern verſtändlich, bald wie das Wuthgebrüll eines Stieres, bald wie Löwengebrüll, bald wie gellendes Pfeifen ertönte. Aber gegen dieſen unheilsvollen Dämon ſchwang Zeus ſeinen Donnerſtrahl, daß rings das Land erbebte, und Himmel und Erde erdröhnten. Brand loderte vom Himmel hernieder von dem zuckenden Blitzſtrahl des Zeus, Brand leckte von der Erde empor von der Flamme des Scheuſals Typhoeus. Und die Erde erbrauſte, ungeheures Wogengetümmel donnerte gegen das berſtende Geſtade, und in unermeßlicher Erſchütterung ſchwankte das All, ſo daß die Götter des Himmels und die im Tartaros gefeſſelten Titanen ſelber erſchraken. Aber Zeus nahm alle ſeine Gewalt zuſammen und ſandte Blitze und lodernde Wetterkeile, mit denen er dem Typhoeus die gräßlichen Häupter alleſammt hinwegſenkte, und ihm mit ſchmetternden Schlägen unaufhaltſam ſo zuſetzte, bis er gelenklos zuſammenſank. Nun erſeufzte die Erde, Feuer-

ſtröme ſchlugen empor aus dem niedergedonnerten Typhoeus, die ganze Erde erglühte in Feuerglanz, Gebirge ſchmelzen zuſammen, und Wälder verkohlten, und es war, als ſollte die ganze Erde zerſchmelzen. Zeus ſchleuderte den Typhoeus hernieder in den Tartaros, doch blieben als Erbe des Typhoeus auf Erden zurück die böſen, übelhauchenden, verderblichen Winde, die den Sterblichen Unheil bringen, Brandungen aufrühren im Meere, Schiffbruch bringen und Krankheit, Staub aufwühlen und mit lautem Getöſe Aufruhr erregen in der ganzen Schöpfung. (Heſiod Theog. 815—870.)

---

Der letzte Kampf der Erde war nun ausgekämpft, die bis dahin mit den elementariſchen Kräften ringende Welt hatte ſich geſetzt in ihrer eigenen Natur, und war zur Einheit und Abgeſchloſſenheit in ſich ſelber gekommen. Die Gewalt der Elemente war beendigt, und die materielle Zeugungs- und Zerſtörungskraft der Natur mußte ſich einer mächtigeren Potenz fügen, der Potenz der höhern Weltordnung. Es hatte ſich aus dem Chaos die Erde erhoben, und auf ihr hatten ſich die Elemente von einander geſchieden und geſondert. Die rohen Erdengewalten waren jetzt beſiegt durch die geiſtige Kraft, die Ordnung und Frieden in die Welt bringen, und der bis dahin entfeſſelten Natur die bindende Feſſel des Geſetzes anlegen mußte. Und weil nun Ordnung gemacht war in der Welt des Dieſſeits, konnte auch Ordnung und Geſetz gebracht werden in die Welt des Jenſeits, konnten die Gottheiten zu ihres Daſeins Zweck und Beſtimmung gelangen.

So ſtieg den Griechen aus der Weltenordnung allein die Ordnung der Götter hervor, und aus dem Irdiſchen mußte der Gott ſich ſiegreich emporſchwingen. Bis dahin war ein

ewiges Ringen und Kämpfen auf der Welt geweſen, und deshalb konnten auch die Götter nicht zu feſter Haltung und Abſchließung in ſich ſelber gelangen; nun die Erde aber ſich zur Ruhe geſetzt, traten die Götter in feſterer, beſtimmterer Kraft aus dem Dunkel hervor, und ſetzten ſich ſelber ein zu Herrſchern des beſiegten Univerſums. Aber ſie alle, dieſe griechiſchen Götter, tragen das Gepräge ihrer Abkunft an der hohen ſtrahlenden Götterſtirn, ſie alle ſind Nachkommen der Erde, und der Gaia Erbtheil klebt als irdiſche Schwäche ſelbſt den Göttern an. Auf das Dieſſeits iſt deshalb auch das Auge der Götter gerichtet, und die Sinnenluſt der Erde begleitet ſie ſelbſt hinauf zu den ſeligen Gefilden des Olympos, wo die Götter lieben und lachen, zürnen und ſcherzen, betrügen und hadern als ächte Kinder der Erde. — Alle dieſe Gottheiten der Griechen erſcheinen daher nur als Perſonificationen und Verſinnbildlichungen menſchlicher Gedanken und Anſchauungen, und nicht ſind es die Götter, welche den Menſchen erzeugten, ſondern die Menſchen erzeugten die Götter, und in dieſes Bewußtſeins Stolz war den Griechen die Erde, von welcher die Götter emporgeſtiegen, das geheiligte Land ihrer Freuden und Genüſſe, ihres Strebens und ihrer Hoffnungen. Auf das Dieſſeits concentrirte ſich all ihr Begehren und Wollen, in dem Dieſſeits wurzelten ihre Wünſche und ihr Hoffen, und nichts wußten ſie von der, den neuern Völkern als Mitgift und einzige Habe angehörenden Reſignation, dieſer Reſignation, welche Verzicht leiſtet auf das Glück der Wirklichkeit, und mit gefaltenen Händen ihr vom Unglück ausgemergeltes Angeſicht zum Himmel erhebt, und im Jenſeits alle die Freuden erhofft, die das Dieſſeits ihm nicht zu bieten vermochte. Dieſe Reſignation, welche die Religion der Feigheit

und Trägheit ist, gehört einer neuen Zeit an, sie ist die Standarte gewesen, welche die Völker sich vorantrugen im Kampfe gegen das Unglück und die Schmach ihrer Zeiten, sie ist auch der Mantel gewesen, mit dem sie die Blöße ihrer Erniedrigung bedeckten, und unter dem sie die Ketten verbargen, welche ihnen angeheftet waren, als ihrer Knechtschaft Zeichen. Die Griechen aber wollten des Glückes der Erde in unbeschränkter Freiheit theilhaftig werden und statt der trübe blickenden wehmuthsvollen Resignation war der Genuß ihre Religion, der frische, freie, selige Genuß des herrlichen Diesseits, das sie sich deshalb zu schmücken strebten mit all' diesen köstlichen Blüthen und Kränzen, die bei ihnen in üppigster Lust jedem Einzelnen die Stirn zieren, während sie bei uns nur als verwelkte Kränze auf den Leichensteinen unserer großen Hoffnungen ruhen. Die Freiheit, das Selbstbewußtsein, der wahre begründete Stolz, der nicht beschränkte, nicht verkümmerte Genuß des Daseins, das waren die Blüthen, welche die Griechen sich als üppigen Kranz um die Schläfe legten, und welcher ihnen emporwuchs als ein heiliger Baum der Völkerfreiheit, unter dessen Schatten sie nach der Hitze der Arbeit ausruheten in seliger Kühle. Aus dieser Freiheit des griechischen Volkes gehen aber alle die heiligen Besitzthümer der Griechen als natürliche Wirkung hervor. Aus der Freiheit ward ihnen die Kunst geboren, denn Alles war gemeinsames Eigenthum, die Freiheit sowohl, wie der Geist und das Talent, da gab es nichts von diesem exclusiven Besitzthum geistiger Berufung; der war der Höchste, welcher der Fähigste war, und dieser Höchste durch geistige Befähigung ward geehrt und erhoben vom ganzen, einigen Volke, dessen Kind er war. Wenn in unserer Zeit das hervorragende Genie und das

hochstrebende Talent gewissermaßen als ein ausgesetztes Findelkind betrachtet wird, zu dem sich Niemand als Vater bekennen will, so war gerade umgekehrt bei den Griechen das ganze Volk stolz darauf, der Begabtesten und Höchsten Vater zu sein, und diese wiederum fühlten sich mit freudigem Stolze eines solchen Volkes Kind. Aus dieser Freiheit aber erwuchs als naturgemäße Blüthe eines gesunden und kräftigen Stammes die Kunst, welche gewissermaßen der Heiligenschein und die strahlende Glorie der Freiheit ist, und welche nur zu gedeihen vermag im Glücke und in der Freiheit der Völker. So erscheint die Kunst gewissermaßen als eine sinnliche Transfiguration des Völkerglückes, und als solche mußte sie bei den Griechen in herrlichstem Glanze strahlen. Zunächst war es die Bildhauerkunst, welche bei den Griechen bis zu ihrer höchsten Vollendung gedieh, und bei der Verehrung, welche das ganze griechische Volk dem Genie und Talent des Einzelnen bezeigte, mußte der wahre Künstler auf Alles seinen bedeutungsvollen Einfluß ausüben. Die Werke der Bildhauer aber waren es, welche auch die Begriffe von den Göttern erweiterten und ergänzten, und man darf sagen, daß der Zeus des Phidias und die Here des Polykletos, welche beide die vollkommensten Statuen des Alterthums waren*), dem ganzen Volke eine neue Anschauung dieser beiden Gottheiten gaben, und daß, nach den Statuen, welche die Künstler von den Göttern schufen, sich ganz neue Beziehungen zu den Göttern, und ganz neue Mythen über sie bildeten. —

Diese Kunst aber, welche in der Religionsgeschichte der Griechen ein so wichtiges Moment ist, konnte erst unter dem

*) Vergl. Winkelmann Geschichte der Kunst I. 138.

Reich des Zeus erblühen, unter dem Reich des beſeelenden Gedankens. Mit dieſem Reiche aber haben wir uns jetzt vorzugsweiſe zu beſchäftigen, jedoch wird in der Aufgabe, die wir uns geſtellt, die Kunſt, welche mit beitrug zur Ausbildung der Götter, immer nur als nebenſächliches Attribut der Götter ſelber erſcheinen können. Wir haben oben geſehen, wie Erde und Himmel nun zu ihrer Ordnung und Geſetzlichkeit feſtgeſtellt worden, und es wird von Heſiod ausdrücklich geſagt, daß, nachdem auch der Kampf mit Typhoeus von Zeus gewonnen ſei, die ſeligen Götter die Herrſchaft und den Oberbefehl über das ganze All dem Zeus anvertrauet hätten, der dann unter ſie die Ehren vertheilte, und jedem der Götter und Göttinnen einen beſtimmten Wirkungskreis anwies. Es zerfallen aber in naturgemäßer Gliederung die Götter in drei verſchiedene Abtheilungen, welche wir ſo zu bezeichnen haben: Erſtens: die Götter des Himmels. Zweitens: die Götter der Erdenwelt. Drittens: die Götter der Unterwelt. —

---

## Die Götter des Himmels, oder die zwölf olympiſchen Götter.

Die Götter des Himmels ſind dieſe vorzugsweiſe zu nennen, weil ſie es waren, die vor allen Andern im Himmel thronten, und mit ihren Begleitern und Dienern die eigentlichen Bewohner des Olympos waren. Von dort aus wachten ſie ordnend und ſchützend über der Erde, das ganze Weltall regierend und leitend, während ſie wieder geleitet wurden vom größten der Götter, vom allgebietenden Zeus. Dieſe zwölf

olympiſchen Gottheiten aber zerfallen wiederum in zwei Abtheilungen, und bilden gewiſſermaßen in ganz moderner Bezeichnung die höchſten und hohen Herrſchaften, oder die ältere und jüngere Linie. Die ältere Linie, die höchſten Herrſchaften, wird gebildet vom Zeus und ſeinen fünf Geſchwiſtern, welche Kronos zuvor verſchlungen, aber durch die Liſt der Rhea wieder von ſich gegeben hatte. Die jüngere Linie, die hohen Herrſchaften aber, gingen erſt wieder hervor aus dieſer ältern Linie, und waren von der letztern, oder vom Zeus erſt mit der ihnen zuſtehenden Macht belehnt worden. Die ſechs älteſten Götter, auch genannt die Kroniden, ſind: 1) Zeus, 2) Poſeidon, 3) Hades (Pluto), 4) Here, 5) Demeter (Ceres), 6) Heſtia (Veſta). Die ſechs jüngeren olympiſchen Götter aber ſind: 1) Aphrodite (Venus), 2) Hephaiſtos, 3) Apollon, 4) Artemis (Diana), 5) Hermes (Merkur), 6) Ares (Mars). Dies ſind die zwölf olympiſchen Götter; nur Hades, deſſen Reich die Unterwelt iſt, verläßt den Olympos, und dafür betritt Pallas Athene als zwölfte Gottheit die ſeligen Höhen des Himmels.

## Zeus.

Lange ſchon vor Heſiod und Homer war bei den Griechen Zeus als der höchſte, allordnende, allenkende Gott bekannt, und Heiligthümer waren aller Orten ihm errichtet, Opfer wurden überall ihm dargebracht. Cicero nennt uns drei verſchiedene Zeus, es ſind dieſe: 1) der dodonäiſche Zeus, 2) der lykäiſche Zeus, 3) der olympiſche Zeus.

Der dodonäiſche Zeus iſt der älteſte von dieſen, und aus Aegypten war ſein Dienſt nach dem alten Hellas, Pelas-

gien, überſiedelt worden. Eine Taube, ſagten die Prieſter, habe ſich zu Dodona auf einer Eiche niedergelaſſen, und habe mit menſchlicher Stimme zu ihnen redend, ihnen geboten, dort eine Weiſſagung des Zeus zu errichten. Sie aber, die Prieſter, hätten es aufgenommen als ein göttliches Gebot, und hätten eine errichtet. (Herodot II. 55.) Dieſer dodonäiſche Zeus erſcheint als das höhere Bewußtſein des Menſchen, als die höhere, jedem Einzelnen ſich neigende und zuwendende Macht, die dem Flehenden im weiſſagenden Orakel Rath und Befehl ertheilt. Homer erwähnt nur einmal des dodonäiſchen Zeus:

Zeus, dodonäiſcher König, pelasgiſcher, ferne gebietend,
Herrſcher im freſtigen Hain Dodona's, wo Dir die Sellen
Reden vom Geiſt, ungewaſchen die Füß', auf Erde gelagert.
(Ilias XVI. 233.)

Die Sellen waren die im Walde lebenden, rauhen Prieſter des dodonäiſchen Zeus, welche den flehenden Gläubigen die Weiſſagungen des Gottes unter der heiligen Eiche verkündeten und deuteten. — Dem Zeus von Dodona, der großen männlichen Gottheit, war als Vollendung ſeines Weſens die weibliche Gottheit beigegeben als ſeine Gemahlin und Gefährtin, als welche Dione erſcheint, und gleich ihm zu Dodona heilige Ehrfurcht genoß. — Ein Tempel war zu Dodona dieſen beiden Gottheiten errichtet, und wenn man anfänglich in dem Rauſchen der heiligen Eiche des höchſten Gottes Orakelſpruch erlauſchte, ſo bildete in ſpäterer Zeit ſich aus dieſem das Ton-Orakel, und aus dem Schall der metallenen Becken, die dichtgereihet das Heiligthum umſtanden, erklang die weiſſagende oder gebietende Stimme des Zeus. — Aphrodite, die bei Heſiod nach der Entmannung des Uranos, aus dem Schaum, welchen die in's Meer gefallenen Schaamtheile des Uranos

erzeugen, entſteht, wird von Homer eine Tochter des dodonäiſchen Zeus und der Dione genannt. (Il. V. 370.)

Ebenſo alt, als der dodonäiſche Zeus, vielleicht ſogar noch älter iſt der lykäiſche Zeus, der in Arkadien vorzüglich ſeinen Sitz hatte, und unter welchem die Gottheit des Lichtes, zugleich aber auch die Alles durchſchauende, Alles ſtrafende Gottheit der Rache gedacht wird. Denn der lykäiſche Zeus erſcheint als rächende Gottheit, und ſtraft als ſolche den Arkadier-König Lykaon. Zu dieſem nämlich kehrte, ihn zu verſuchen, Zeus ein in Geſtalt eines geringen Menſchen, Lykaon aber mit ſeinen funfzig Söhnen ſchlachtete einen Knaben und ſetzte die Eingeweide deſſelben dem göttlichen Gaſte vor. Voll Zornes darüber verwandelte Zeus den Lykaon und ſeine Söhne in Wölfe, mit Ausnahme des jüngſten Nyktimos, für welchen Gaia beim Zeus Gnade erflehete. Dieſer lykäiſche Zeus iſt die Perſonifikation des allgemeinen Lebens der Natur, in welchem das Licht als das zeugende, lebengebende Moment, daher als die höchſte Potenz erſcheint. In Arkadien wohnten in dieſer Urzeit noch Hirten und nomadiſche Horden, und ihnen mußte die Natur, von welcher ſie Nahrung erhielten, und in deren Schooße ſie ruheten, als die höchſte, waltende Gottheit erſcheinen. Deshalb iſt Zeus die der Natur innewohnende Macht, welche Pflanzen und Thiere beherrſcht, welche den Feind der Heerden, den grimmigen Wolf erzeugt, ihn aber auch zu bändigen weiß, welche Alles in ihrer Hand hält, und über der ganzen Schöpfung ſteht, als leitender und regierender Herrſcher. Aber daß neben dieſem rohen Volkscultus frühe auch ſchon reinere Lehren und Myſterien beſtanden, wird angedeutet durch ein altes Bildwerk in Megalopolis, auf welchem Zeus am Buſen einer Nymphe (der Nais) erſcheint;

Anthracia (die dunkele) trägt ihm das Licht vor, und Agno (das Symbol der lykäischen Weihen) trägt ihm das reinigende Waſſer nach. Alſo ſchon in Myſterien und geheiligten Reinigungen nahte man dem Höhengotte, der Blitz und Donner ſendet, und die Erde als Lichtgott befruchtet und erhellt. (Creuzer a. a. O. S. 393.)

Aber dieſe verſchiedenen Geſtaltungen des Zeus, dieſe Gottheiten der unentwickelten Begriffe und der kindlichen Vorſtellungen, mußten in dem aufgeklärten, gebildeten Griechenland ihre eigentliche Verklärung und ihre geiſtige Vollendung erlangen, und in geiſtiger Wiedergeburt aus ſich den höchſten Gott des Gedankens und der That erzeugen.

Dies iſt der olympiſche Zeus. Unter dem Geſchrei und Jauchzen der lärmenden Kureten war der Götterknabe Zeus auf Kreta erwachſen und wir wiſſen, wie er dann aus den Banden der Zeit oder des Kronos ſich ablöſend, dieſe Zeit ſelber ſich unterwarf, und zum gebietenden Herrn ſich erhob. Sagen und Prieſterlehre hatten den Zeus im Bewußtſein des griechiſchen Volkes zu dieſer Höhe emporgetragen, aber dem Dichter und Künſtler war es aufbehalten, dem ſtaunenden und anbetenden Volke den geiſtig herrſchenden Gott zu geben, und dadurch im Leben des Zeus eine ganz neue und bedeutungsvolle Periode zu eröffnen. Homer war es, der den Zeus ſchilderte mit den berühmten Worten:

Alſo ſprach und winkte mit ſchwärzlichen Brauen Kronion;
Und die Ambroſiſchen Locken des Königs wallten ihm vorwärts
Von dem unſterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos.
(Ilias I. 525.)

Und nach dieſen Homeriſchen Worten ſchuf Phidias den großen olympiſchen Zeus, den Herrn und Gebieter über

die Natur, wie über die Götter und Menschen, den gnädigen Gott, welcher „Gewährung winkt.“ Dieses äußere sichtbare Bildwerk schuf dem Zeus seine unsichtbare innerliche Herrlichkeit, und durch dasselbe schwang er sich empor zu der höchsten Bedeutung seines göttlichen Wesens. Götter und Menschen ruhen in ihm, dem olympischen Zeus, und die Macht aller Welten erscheint zusammengefaßt in seiner Hoheit strahlenden Gestalt. Von ihm zunächst stammt der Segen, welchen Himmel und Erde ausgießen über die Menschheit, er begeistert zu heiligen Werken und frommen Thaten der Liebe, und in seiner allmächtigen Hand ruhet die Waage, in welcher er abwägt die Loose jedes Einzelnen der Menschen. Und wie über dem großen All der Schöpfung, so waltet er auch schützend und behütend über jedem Hause und jeder Familie insbesondere. Als den Schutzherrn des Hauses nannte man ihn Herkeios, und war ihm auf jedem Hofraume ein Altar der Anbetung errichtet. Den Königen besonders ist Zeus ein mächtiger Schutzherr, der mit sorgsamem Auge sie behütet, aber auch darüber wacht, daß sie Gerechtigkeit üben und mit Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue ihr Amt verwalten. Ueberhaupt dem Gemeindewesen steht Zeus als mächtiger Oberherr vor, und er sorgt, daß Gerechtigkeit geübt, die Tugend belohnt, das Laster bestraft, und Jedem erfüllt werde, was er verdient hat. Zu hoch aber und erhaben ist der allwissende, allwaltende Zeus, als daß er selber in persönlicher Machtwaltung thatsächlich eingreifen sollte in das ewig rollende Rad der Begebenheiten und irdischen Ereignisse. Er selber überschauet nur mit seinem Götterauge das Weltall, ordnet und lenkt es durch seines Gedankens Macht und Herrlichkeit, die Ausübung seines Willens, die That seiner Gedanken überläßt

und befiehlt er den Göttern; je nachdem das Eine oder das Andere hineinpaßt in den Kreis ihrer Verwaltung. Auch an dem Trojanischen Kriege nahm Zeus nicht selber handelnd Theil, und während die andern Götter Alle für oder wider die Troer kämpften, überschauete nur Zeus vom Olympos das Schlachtfeld und die Reihen der Kämpfer, und lenkte von dort aus die Geschicke der Kämpfenden, ihre Todeslooſe abwägend in nimmer wankenden Händen. Und wie über die Menſchen, ſo herrſchet gleicherweiſe Zeus auch über die Götter, denen Allen er der Ueberlegene, Gebietende iſt. Nur einmal wagten es, nachdem Zeus ſeine Herrſchaft angetreten, die Götter, ſich wider ihn aufzulehnen, und verſuchten ihn zu feſſeln, und in Bande zu ſchlagen. Aber da eilte aus den Waſſern zu ihm Thetis herbei, und löſete ihn aus den Banden, und führte den hundertarmigen Briareos herbei, daß er ſich neben Zeus ſetze. Als dieſen aber die Götter erſchaueten, erſchraken ſie, und ſcheuten ſich, Zeus zu feſſeln. (Homer Il. I. 399.) — Doch Einer Macht mußte ſelbſt Zeus ſich beugen; über ihm, wie über allen Göttern und Menſchen ſtand in unerſchütterlicher Hoheit das Schickſal und nicht war es dem Zeus verſtattet, das Geſetz der Natur zu durchbrechen, und den ſterblich Gebornen vor dem irdiſchen Tode zu wahren.

Aber das Todeslooß, das gemeinſame, ward auch den Göttern.
Nicht vom geliebteren Manne zu wehren vergönnt, wenn der einſt ihn
Schrecklich ereilt die Stunde des langhinſtreckenden Todes.
(Homer Od. II. 235.)

Auch der Schirmherr der Gaſtlichkeit ſo wie der Freundestreue iſt Zeus, als ſolcher Herkeus (Herkeios) genannt, und in dieſer Eigenſchaft führt ihn Herodot an bei der Erzählung

von dem Phrygischen Königssohne Adrastos, den Krösos entsühnt hatte vom unvorsätzlichen Brudermorde, und dem er seinen eigenen Sohn als Gefährten anvertraut. Auf der Jagd aber tödtete Adrastos unvorsätzlich des Krösos Sohn, statt des Hirsches, nach dem er gezielt. „Krösos war außer sich über den Tod seines Sohnes, und es that ihm um so mehr weh, da der ihn getödtet, derjenige war, welchen er selbst vom Morde gereiniget. Und er klagte gewaltig über sein Unglück und rief den sühnenden Zeus zum Zeugen an, was der Fremdling an ihm gethan, er rief auch denselbigen Gott an, als Walter über Gastlichkeit und Freundschaft. Nämlich als den Gott der Gastlichkeit, weil er den Fremdling in sein Haus aufgenommen, und unwissend den Mörder seines Sohnes geherbergt: als Beschützer der Freundschaft aber, weil der, den er seinem Sohne zum Wächter gegeben, sein ärgster Feind geworden." (Herodot I. 44.)

Die Griechen, denen das irdische Glück als des Daseins herrlichste Vollendung erschien, mußten auch den höchsten Gott selbst gerade in menschlicher Leidenschaft und in menschlichem Fühlen und Genießen sich nahe rücken und ihn dadurch dem Volksglauben zugänglicher machen. So sehen wir den Zeus dem Sinnengenuß ergeben, und den irdischen Freuden huldigen, gleich den Erdenkindern, oder mehr als diese, denn ein Gott mußte auch mit physischen Kräften höher begabt sein, als der Menschen Kraftigster. Wo dieser in schwacher Entkräftung nach dem Genusse zusammensinkt, da mußte der Gott, als staunenswürdiges Ideal physischer Stärke und Urkraft, in ungeschwächter genußvoller Herrlichkeit von der Lust immer zu neuer Lust entflammt werden, und aus dem Genuß immer mit gottherrlicher Gewalt zu neuem Genießen emporlodern.

Nirgends wurden fröhlichere Feste, lärmendere Bacchanalien gefeiert als auf dem Olymp im Kreise der seligen Götter, und kein Erdensohn hat mehr Weiber geliebt, mehr Kinder erzeugt, als der allgewaltige Zeus, der in nimmer ermattender Lust der Schönheit ein immer gleich feuriges Herz entgegentrug, und in seliger Umarmung himmlischer oder sterblicher Weiber den Himmel mit Göttern, die Erde mit Menschen bevölkerte, die ihrer Abkunft göttlichen Stempel an der Stirne trugen, und der ganzen Menschheit voran leuchten sollten, als nachstrebenswürdiges herrliches Menschheitsideal, in welchem der Gott ruhet.

Des uralten Zeus erste Gemahlin war Dione gewesen, aber in seiner Fortentwickelung und Verjüngung mußte Zeus die Dione verlassen, und sich andern Göttinnen zuwenden.

Seine erste Genossin nach der Dione war Metis, die Weiseste unter den Göttern, die Weisheit selber, welche von der heißen Liebesumarmung des Zeus unter ihrem Herzen ihm eine Tochter, die Pallas Athene, trug. Als ihr aber die Zeit nahte, in welcher sie gebähren sollte, berückte Zeus die Gemahlin mit listigen Worten, und verschlang sie, damit sie ihm unter dem Herzen ruhe, und dort als Weisheit hinfort ihm auskünde Gutes sowohl als das Böse. (Hesiod Theog. 880—890.) Pallas Athene aber gebar Zeus dann aus seinem Haupte.

Darauf vermählte sich Zeus der Themis, welche eine Tochter war des Uranos und der Gaia. Themis ist die Göttin des Gesetzes und der Ordnung, nicht, daß sie die Verbrechen gegen das Gesetz straft, aber das Gesetz selber aufrecht haltend, ihm innewohnend, ist sie Göttin der allgemeinen gerechten Gesetzmäßigkeit, wie solche das Grund-

geſetz aller Welten und der ganzen Schöpfung iſt. Deshalb mußte auch Themis uralt ſein, und ſchon vorhanden vor dem Beginn der Welt, denn der Weltſchöpfung mußte das ſie tragende und erhaltende Princip der Geſetzlichkeit und Ordnung vorangehen. — Zeus aber, nachdem er die Weisheit als ſtete Geneſſin unter ſeinem Herzen geborgen, mußte, den Eingebungen der Metis folgend, ſich zunächſt der Gerechtigkeit und Ordnung vermählen, und dieſer Verbindung mußten Kinder entſprießen, welche der Natur ſowohl, wie dem Leben, Geſetz und Ordnung, Zeitbeſtimmung und Dauer vorzuzeichnen hatten. Die Töchter des Himmelsgottes und der Geſetzlichkeit ſind daher zuerſt

## die Horen.

Die Horen, die Töchter der geſetzlichen Ordnung, traten als ordnendes Geſetz in die Natur, und, als die Perſonification der Jahreszeiten, geben ſie dem Frühling, dem Sommer und dem Winter (denn nur in dieſe drei Zeiten theilten die Alten ihr Jahr) Bedeutung, Dauer und Geſetz. Die Horen wachen darüber, daß die Saaten reifen, die Früchte gedeihen, und die Natur in geſetzmäßiger Ordnung erblüht oder ſtirbt. Sie ſind daher die Hüterinnen des Himmels, deſſen Thore von Wolken ſie öffnen oder ſchließen, und dadurch der Welt heiteres oder ſtürmiſches, kaltes oder heißes Wetter geben, wie die Jahreszeit und das Wachsthum es erheiſcht. Die Horen ſind drei liebliche Schweſtern: Dike (die Gerechte), Eunomia (die Geſetzliche) und Eirene (die Friedvolle), mit Blumen erſcheinen ſie geſchmückt, duftend von Wohlgerüchen, blühend wie üppiges Waldesgrün, und ſanft lockend, wie weiche Wieſenmatte. Sie ſchmücken Aphrodite mit duftenden Blumenkränzen, und dem

Zeus ſchaffen ſie Mooslager und Blumenbetten, wenn er der Schönheit in heißer Umarmung ſich vermählet. — Tanzend durchwallen ſie den Kreislauf des Jahres, und im ewigen Wechſel der Jahreszeiten bleiben ſie immer ſich gleich in Anmuth, Jugend und Wohlthätigkeit. Aber nicht bloß die Vorſteherinnen der Jahreszeiten ſind ſie und der Witterung, ſondern was die wechſelnde und wandelnde Zeit Gutes bringt und Segensvolles, das kommt auch von ihnen, den Gütevollen, zu welchen die Jünglinge riefen, wenn ſie im Tempel der Agraulos den Eid ablegten. — Nachdem Zeus der Natur dieſe Vorſteherinnen und Behüterinnen erzeugt, mußte er auch dem Leben ſeine geſetzliche Ordnung und beſtimmende Begränzung erzeugen, und zwar mit der Themis, weshalb aus der fernern Umarmung mit ihr hervorgingen

## die Moiren (Parzen).

Die Moiren ſind eine Perſonification der Schickſalsmächte, welche über dem Leben des Menſchen walten, und deſſen Dauer und Beſtand ihm zuſpinnen im ſtärkern oder ſchwächern Lebensfaden. Drei Schweſtern ſind es, die ſo das Menſchenleben auf nimmer raſtender Spindel abrollen, lenken und zerreißen, Klotho (die Spinnerin), Lacheſis (das Loos) und Atropos (die Unabwendbare). Klotho iſt es, die vor den beiden Andern das Geſchäft hat den Lebensfaden zu ſpinnen, und wenn Lacheſis die Schweſter zu lenken ſucht, und ſo das Loos jedes Menſchen beſtimmt, ſo zerſchneidet Atropos, die Unabwendbare, mit nicht zu erſchütternder Strenge, den Lebensfaden, welchen die beiden Andern dem Sterblichen ſo mühevoll geſponnen und gelenkt. Dargeſtellt wurden die Moiren zuweilen nur mit Federn am Kopfe, oder Klotho mit

einer Spindel, Lachesis vor einem Globus stehend, und auf demselben mit einem Stäbchen das Horoskop andeutend, Atropos, die Scheere haltend, mit welcher sie den Lebensfaden durchschneidet, oder mit einer Waage, das Leben und den Tod der Menschen gegeneinander abwägend. — In unmittelbarster Berührung stehen die Moiren mit Zeus, der auf alten Bildwerken als ihr Führer erscheint, als der Moiragetes (Moirenführer). Als solcher hatte er in Olympia einen Tempel, wo neben seinem Altar den Moiren ein zweiter Altar errichtet war. —

Nachdem ihm Themis diese Töchter geboren, vermählte sich Zeus abermals und er wählte sich zur Genossin Mnemosyne (das Gedächtniß), mit welcher er hochherrliche Kinder erzeugte, nämlich

## die Musen.

Die Musen, diese herrlichen Göttinnen, sie mußten Töchter sein des Zeus, denn die Begeisterung und die Entzückung stammt vom Himmel und muß den höchsten Gott ihren Vater nennen. Die Musen sind es, welche den Dichter begeistern, und den Künstler zu thatkräftigem Schaffen entflammen, und sie, die Töchter des Himmels, führen in erhabenem Schauen der Begeisterung den Dichter wie den Künstler in den Himmel empor und zur seligen Gemeinschaft der Götter. In den ältesten Zeiten ward die Zahl der Musen verschieden angegeben, man rechnete drei, vier, auch fünf Musen, Hesiod aber schon gibt die Neunzahl der Musen, und die Vermehrung dieser Vorsteherinnen der Künste und Wissenschaften war eine natürliche Folge der sich mehr und mehr entfaltenden Blüthe der Künste und Wissenschaften selber. Die Dichtkunst,

die in der Kindheitszeit der Poesie nur Einer Vertreterin bedurfte, theilte ihren herrlichen Stamm in mannigfaltige Zweige, die, herrlich emporblühend zu neuer und selbstständiger Gestaltung, ihres eigenen Lebens selbstständige Herrlichkeit offenbarten. So sehen wir aus der Muse der Dichtkunst sich endlich sieben Musen der verschiedenen Gattungen der Poesie erheben, zu denen, die Neunzahl zu vollenden, noch die Musen der Geschichte und Sternenkunde hinzugefügt wurden. — Neben den seligen Göttern wohnten diese herrlichen Töchter des Zeus auf des Olympos Höhen, und sie waren es, die bei Festen und Jubelgelagen den Thron der höchsten Götter im fröhlichen Reigen umtanzten, und ihre Stimme ertönen ließen im anmuthig schönen Gesange, bei welchem sie nicht im Chor, sondern abwechselnd ihre Stimme erhoben. Als die Musen ihre segensvolle Wirksamkeit auf Erden begonnen, als sie Menschen zu ihren Lieblingen und Geweiheten erkoren, und sie theilhaftig hatten werden lassen ihrer Zaubergaben, als Dichter und Sänger und gestaltende Künstler erblüheten, da ertönte auch auf Erden in allen Weisen das Lob der göttlichen Musen, und vor Allem war es die plastische Kunst, welche die Göttergestalten der Musen den Sterblichen zur Anschauung und Darstellung brachte. Kleio, die Muse der Geschichte, ward dargestellt sitzend neben Büchern, eine Papierrolle in der Hand, Melpomene, die Muse der Tragödie, mit einem Schwert, einer Keule und einer Heldenmaske, das Haupt umkränzt vom rankenden Weinlaub, Kalliope, die Muse des Epos, mit einer Papierrolle, einer Tafel und dem Schreibegriffel, Terpsichore, die Muse der Chöre mit dem Plektrum und der Lyra, Euterpe, die Muse der lyrischen Dichtung mit einer Flöte, Erato, die Muse der erotischen

Poeſie, und der Mimik, mit der Lyra, Urania, die Muſe der Sternkunde mit einem Globus und einem Stäbchen, Polymnia, die Muſe der Hymnen, in ernſter, ſinnender Stellung und Thaleia, die Muſe des Luſtſpiels, mit dem Hirtenſtab und der komiſchen Maske, einen Epheukranz um das Haupt. (Schwenck Myth. der Griechen S. 445.) — Von dieſer Beſtimmung der Muſen iſt man ſpäter auch vielfach abgewichen, und hat ſie, um den Kreis ihrer Thätigkeit vollſtändiger anzudeuten, zu Vorſteherinnen der einzelnen Künſte willkührlich ernannt. — Der Begleiter und Führer der Muſen iſt Apollon, als ſolcher genannt Muſagetes.

Auch der Eurynome, einer Tochter des Okeanos, vermählte ſich Zeus, und ſie gebar ihm die

Charitinnen, Thalia, Euphroſyne und Aglaja,

die Huldgöttinnen, denen von der Wimper ſüßes, ſchmelzendes Verlangen entträuft, und die hold blicken aus der braunen Umwölbung. (Heſiod Theog. 903.) Von dieſen herrlichen Schweſtern ſtammt den Menſchen alles Anmuthige und Liebliche, alles Reizende und Erfreuliche; darum beteten zu ihnen die Künſtler, daß ſie ihnen beiſtehen möchten mit ihrem Zauber, und keine Schönheit war vollkommen, welcher die Charitinnen nicht mit holdem Lächeln genaht. Unter ihre Obhut war das Leben und Treiben auf dem Olympos gegeben, ſie ſtanden dem Tanze vor und dem feſtlichen Mahle, bei welchem der erſte Becher ihnen geweiht ward, ſie ſchmückten die Aphrodite und verfertigten dieſer einen Schleier, der ihre Schönheit noch ſtrahlender machte. — Dargeſtellt wurden ſie in vielfacher Art, zuweilen neben dem Apollon, oder auch iſt der Eros

ihnen zur Seite, weil die Anmuth und Lieblichkeit der Liebe schönste Begleiterin ist. Am häufigsten stellte man sie nackt dar, in anmuthiger Gruppe, sich mit den Armen umschlungen haltend; eine solche wohlerhaltene Gruppe befindet sich in der Villa Borghese zu Rom. —

Sodann auch vermählte sich Zeus seiner Schwester Demeter, und erzeugte mit ihr die Persephone, von welchen beiden Göttinnen weiter unten die Rede sein wird. Als die erste und größte seiner Gemahlinnen aber erscheint Here, gleichfalls seine Schwester; sie ist es, welche im Olympos als der Göttinnen herrlichste an seiner Seite thront, und welche in ihrer Gemeinschaft mit Zeus der Menschheit die Ehe gegeben, als ihrer Sittlichkeit Vollendung. Das Verhältniß des Zeus zur Here werden wir weiter unten besonders zu betrachten haben bei der Darstellung der Here; die Ehe des Zeus und der Here zeigte sich aber auch darin als eine ächt menschliche und irdische, daß sie häufig nicht allein durch allerlei Zwistigkeiten und Streitigkeiten getrübt wurde, sondern daß auch Zeus öfter der ehelichen Treue vergaß, und in neuer Liebe neue Reizungen und Genüsse suchte, worüber denn Here oft in ächt weiblicher Eifersucht erglühte, und sich zornvoll rächte an denen, welche ihr das Herz des Gemahls abwendig gemacht. — Von einem solchen ehelichen Zwiste des höchsten Götterpaares berichtet Homer im ersten Gesange der Ilias, wo Thetis dem Zeus genahet ist und ihn angefleht hat um Beistand für ihren Sohn Achilleus und die Troer insgesammt. Aber Here ist den Troern feindlich gesinnt, und deshalb antwortet Zeus auf die Bitte der Thetis:

„Heilles, traue, ist solches, daß Zank mit Here und Feindschaft
„Du mir erregst, wann jene durch schmähende Worte mich aufreizt.

„Zanket ſie doch ſchon ſo im Kreis der unſterblichen Götter
„Stets mit mir, und ſaget, ich helfe im Streite den Troern.
„Eile denn Du jetzt wieder hinweg, daß nicht Dich bemerke
„Here, doch mir ſei die Sorge des übrigen, bis ich vollendet."

Aber Here iſt ſchon argwöhniſch geworden über das lange Zwiegeſpräch des Zeus mit der Thetis, und als dieſe ihn verlaſſen, naht ſie ſich dem Zeus mit zürnenden Worten und klagt, daß er ſo oft ſie verlaſſe, und den Bitten Anderer Gehör gäbe.

Ihr antwortete drauf der Menſchen und Ewigen Vater:
Here, nur nicht alles getraue Dir, was ich beſchließe,
Einzuſehn; ſchwer würde Dir das, und ſeiſt Du Gemahlin!
Zwar was Dir zu hören vergönnt iſt, keiner ſoll jenes
Früher erkennen als Du, der Unſterblichen oder der Menſchen.
Doch was mir von den Göttern entfernt zu beſchließen genehm iſt,
Solches darfſt Du mir nicht auskundigen oder erforſchen.
Ihm antwortete drauf die robeläugende Here:
Welch ein Wort, Kronion, Du Schrecklicher, daß Du geredet!
Nie doch hab' ich zuvor mich erkundiget oder geforſchet;
Sondern ganz in Ruhe beſchließeſt Du, was Dir genehm iſt.
Doch nun fürcht' ich im Herzen geängſtiget, das Dich beſchwatze
Nereus Tochter, des Greiſes, die überkluge Thetis.
Denn ſie ſaß in der Nähe bei Dir und umſchlang Dir die Kniee.
Ihr dann winkend, vermuth' ich, gelobteſt Du, daß Du Achilleus
Ehren willſt und verderben der Danaer viel an den Schiffen.
Gegen ſie viel antwortend der Herrſcher im Donnergewölk Zeus:
Immer, Du Wunderbare, vermuthen Du, grübeſt mich immer!
Doch nicht ſchaffſt Dein Thun Dir das Mindeſte; ſondern entfernter
Biſt Du im Herzen mir ſtets, was Dir noch ſchrecklicher ſein wird!
Wenn auch jenes geſchieht, ſo wird mir's alſo gelieben!
Sitze denn ruhig und ſchweig, und gehorche Du meinem Gebote!
Kaum wohl ſchützen Dich ſonſt die Unſterblichen all' im Olympos,
Trät' ich hinan, ausſtreckend zu Dir die unnahbaren Hände!

Also Zeus; da erschrak die hoheitblickende Here:
Schweigend faß sie nunmehr und bezwang die Stürme des Herzens.
(Homer Il. I. 540—568.)

Aber nicht immer blieb es nur bei Drohungen, sondern im Augenblicke des Zornes kannte der Ehegemahl Zeus zuweilen die Ehrfurcht vor der hoheitblickenden Here so ganz vergessen, daß er, als ächtmenschlicher Eheherr sich bethätigend, von Drohungen zu Thätlichkeiten überging und der Here seine „unnahbaren Hände" etwas sehr nahe brachte. Als Here des Zeus Sohn, den göttergleichen Herakles, mit Gefahren betrübte, strafte Zeus sie hart, und an diese Strafe erinnerte er betrübend sie selbst, als sie einst später ihn listig umgarnt hatte:

Traun, Dein böser Betrug, argsinnige, tückische Here,
Hemmte den göttlichen Hector vom Streit, und erschreckte die Völker!
Doch wer weiß, ob nicht wieder des schlau ersonnenen Frevels
Erste Frucht Du genießest, von meiner Geißel gezüchtigt!
Denken Du nicht, wie Du hoch her schwebetest, und an die Füß' ich
Zween Ambeße gehängt, und ein Band um die Hände geschürzet,
Goldnen und unzerbrechlich? Aus Aetherglanz und Gewölk her
Schwebtest Du; ringsum trau'rten die Ewigen durch den Olympos:
Doch nicht wagte zu lösen ein Nahender; wen ich erhaschte,
Schleudert ich mächtig gefaßt von der Schwell' ab, bis er zur Erde
Niederstürzt ohnmächtig; auch so nicht ruhte der Zorn mir
(Homer Il. XV. 15—30.)

Daß aber Here nicht ohne Grund argwöhnisch und voll mistrauischer Eifersucht war, davon zeugt eine Stelle des

Homer, wo Zeus der Here ein nicht ganz unbedeutendes Verzeichniß seiner Liebesverhältnisse gibt:

Komm, wir wollen in Lieb' uns vereinigen, sanft gelagert.
Denn so sehr hat keine der Göttinnen oder der Weiber
Je mein Herz im Busen mit mächtiger Glut mir bewältigt:
Weder als ich, entflammt von Ixions Ehegenossin
Einst den Peirithoos zeugt', an Rath den Unsterblichen ähnlich,
Noch da ich Danae liebt', Akrisios reizende Tochter,
Welche den Perseus gebahr, den herrlichsten Kämpfer der Vorzeit,
Noch auch Phönix Tochter, des ferngepriesenen Königs,
Welche mir Minos gebahr, und den göttlichen Held Rhadamanthys;
Noch da ich Semele liebt', auch nicht Alkmene von Thebe,
Welche zum Sohne mir gab den hochgesinnten Herakles;
Semele aber gebahr der Sterblichen Lust, Dionysos;
Noch da ich einst die erhabne, die schöngelockte Demeter
Oder die herrliche Leto umarmte, oder Dich selber:
Als ich anjetzt Dir glühe, durchbebt von süßem Verlangen.
(Homer Il. XIV. 312—330.)

Diesem Register der Liebesverhältnisse des großen Zeus folgend, wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der einzelnen oben angedeuteten Verhältnisse.

Ixion war der Gemahl der uralten Göttertochter Dia, welche eine Tochter war des alten Gottes Deion oder Deioneus: aber der sterblich geborne Ixion verachtete in roher Kraft und brutalem Selbstgefühl den überlegenen Gott, und sich gegen ihn auflehnend in seiner Selbstständigkeit Kraft, wollte er das Göttliche nicht über sich anerkennen. Deshalb, als Deion zum Ixion kam, um die Brautgeschenke zu sehen, führte ihn dieser an eine von glühenden Kohlen angefüllte Grube und stürzte ihn mit den höhnischen Worten, er möge die Goldgrube sich näher betrachten, hinein. Ixion dient überhaupt zur Bezeichnung der ungezügelten, rohen Menschen-

kraft, und in dieser Brutalität des ungebändigten Naturmenschen, welche in ihm keine Scheu vor dem Göttlichen aufkommen ließ, erglühte er selbst in sinnlicher Lust zur erhabenen Göttin Here. Zeus, um ihn für so frevelhafte Gluthen zu strafen, gab einer Wolke die Gestalt der Here, und mit dieser erzeugte Ixion den reizlosen, brutalen und übermüthigen Kentauros, der halb Roß, halb Mensch, ein Gemisch thierischer Lüsternheit und menschlichen Verstandes war. Hatte Ixion es gewagt, zur Gemahlin des Zeus seine Wünsche zu erheben, so erglühte in strafender Vergeltung Zeus für die Gemahlin des Ixion, die schöne Dia, und mit ihr erzeugte er den Peirithoos, den erhabenen Lapithen. Homer übrigens allein nennt ihn einen Sohn des Zeus, während er sonst allgemein als Sohn des Ixion genannt wird. Berühmt ist die Freundschaft des Peirithoos und Theseus, von dessen Tapferkeit Peirithoos vielfach vernommen, und den von Angesicht zu sehen, er heftiges Verlangen trug. Um dies zu befriedigen, wählte er ein seltsames Mittel. Er überfiel die Heerden des Theseus, und als ihn dieser darob verfolgte, wich er nicht zurück, sondern blieb stehen, und zeigte ihm kühn die trotzige Stirn. Als aber Theseus den schönen Jüngling angesehen, fühlte er seinen Zorn schwinden, wie Peirithoos gleicherweise für den Helden Theseus die größte Bewunderung und Liebe empfand. Sie reichten sich die Hände und schlossen ein inniges Freundschaftsband. Als Peirithoos sich bald darauf mit Hippodameia vermählte, erschien auch Theseus auf der Hochzeit, zu der außerdem, als Verwandte des Peirithoos, die Kentauren geladen waren. Aber diese zeigten sich auch hier wieder in ihrer rohen Wildheit und Lüsternheit. Einer der Kentauren, Eurytion, faßte die heftigste Leidenschaft für die Braut, und

suchte sich ihrer zu bemächtigen, während zugleich die Kentauren die übrigen anwesenden Frauen überfielen. Streit und Getümmel entstand, Theseus mit Peirithoos und dessen Gefolge erhoben sich in zornvollem Kampfe gegen die Kentauren, die sie, nach langer Gegenwehr, endlich besiegten, und zur Flucht nach den Gränzen von Epiros zwangen. —

Die nächste Geliebte des Zeus war

## Danae,

die reizende Tochter des Akrisios. Dieser war ein König von Argos, und als er das Orakel um seine Nachkommen befragte, gab dieses ihm zur Antwort, der Sohn der Danae werde sein Mörder sein. Voll Schrecken ließ Akrisios die einzige Tochter in ein Gefängniß einschließen, dam. sie niemals einem Manne sich eine. Niemand war bei ihr, als ihre Amme, aber von des Olympos Höhen niederblickend, gewahrte Zeus die schöne Gefangene. Vor seinem mächtigen Wollen spaltete sich die Decke des Gefängnisses und als goldener Regen ließ sich Zeus hernieder zu der erstaunten, seligen Danae. Aus der Umarmung des Gottes empfing Danae den Perseus, welchen sie im Gefängniß, unter dem Beistand ihrer Amme gebar. Als der Knabe schon einige Jahre alt war, vernahm Akrisios sein kindliches Schreien, und voll Zorn zu dem Gefängniß der Tochter eilend, ermordete er die Amme, und gebot dann der Tochter, den Vater ihres Knaben zu gestehen. Sie nannte als solchen den Zeus. Akrisios aber glaubte ihr nicht, sondern verschloß Danae mit ihrem Sohne in einen hölzernen Kasten, den er ins Meer aussetzte. Zeus aber wachte über der Geliebten und dem Sohne. Er ließ den Kasten bei Seriphos antreiben, wo Diktys ihn in seinem

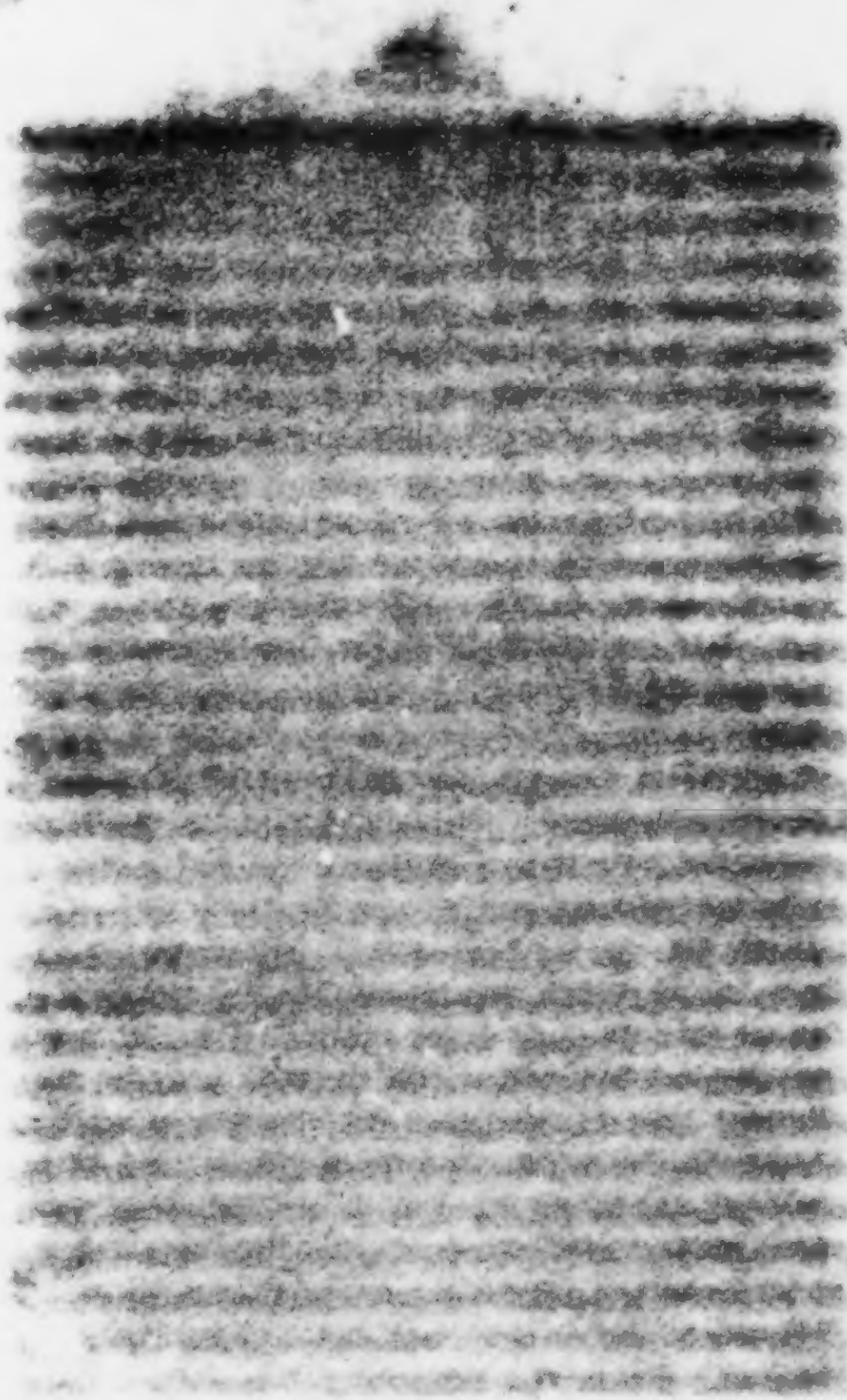
Netze fing, Danae und Perseus befreiete und sie zu seinem Bruder, dem König Polydektes brachte, der sich ihrer annahm und den Perseus erzog.

Aber in neuen Banden vergaß Zeus bald der schönen Danae, und wandte sich einer andern Liebe zu, nämlich der schönen Tochter des Phönix, der

## Europa.

Schön war sie und lieblich, und als Zeus sie erblickte unter ihren Gespielinnen, mit denen sie auf grüner Wiese am Ufer des Meeres sich vergnügte, fühlte er sein Herz von den mächtigsten Gluthen bewegt. Er verwandelte sich in einen Stier und mischte als solcher sich unter die Heerde, die nahe bei der Europa auf der duftenden Wiese weidete. Bald fiel der schönen Europa der herrliche „Krokos duftende" Stier auf, sie schmiegte sich, ihn streichelnd, an sein weiches, weißes Fell, und als er dies duldete, setzte sie sich auf ihn, seine Sanftheit zu prüfen. Der Stier aber, die schöne Beute auf seinem Rücken, sprang empor, rannte mit Windesschnelle von dannen, durchschwamm mit ihr das Meer, und brachte sie nach Kreta, wo er sie in der Diktäischen Grotte barg, und mit ihr drei Söhne erzeugte, den Minos, Sarpedon und Rhadamanthys. — Auf Kreta ward daher auch Europa als Göttin verehrt, und an dem ihr geweiheten Festtage ward ein zwanzig Ellen langer Myrtenkranz umhergetragen, welcher die Gebeine der Göttin enthalten sollte. Auch in Theben war der Europa eine Grotte geweihet; und die Verehrung dieser Geliebten des Zeus breitete sich allgemach immer weiter aus, und war Veranlassung, daß man die ganze Gegend von Teumessos nach

Europa.
Leda



ihr benannte, welcher Name später dann dem ganzen Welttheile beigelegt ward. —

## Semele.

Semele war eine Tochter des Kadmos und der Harmonia, die schönste unter ihren Schwestern, und als solche vom Zeus zu seiner Geliebten erkoren. Zu Theben war es, wo der Kronide in Menschengestalt der Königstochter Semele sich verband, und in verschwiegenem Gemach mit ihr des Genusses sich freute. Bald empfand Semele in ihrem Schooße die Folgen der Umarmungen des Geliebten, aber Here, die mit nie ermüdendem Auge dem Gemahle nachspürte, hatte bald dieses neue Verhältniß entdeckt, und erglühte in eifersüchtigem Zorne. Als Semele das Kind sechs Monate unter ihrem Herzen getragen, trat Here unter der Gestalt der Beroe, Semele's alter Amme, zu ihr, um sie mit listigen Worten zu berücken, und ihr den Verdacht einzuflößen, ihr Geliebter sei nicht Zeus, als welchen er sich ihr genannt, sondern ein Erdensohn, sterblich geboren, und schwach, gleich ihr selber. Semele ließ sich von den arglistigen Worten der vermeintlichen Amme berücken, und beschloß sich ihres Verdachtes Gewißheit zu verschaffen. Dazu, rieth ihr die Amme, solle sie von ihm fordern, daß er sich ihr zeige in seiner ganzen Gottherrlichkeit und Majestät. Als Zeus nun wieder liebedurstig der Semele sich nahete, begehrte sie von ihm die Gewährung einer Bitte. Schon ehe sie diese ihm gesagt, gelobte Zeus ihr feierlich die Gewährung, und nun erflehete sie von ihm, er möge in solcher Gestalt und Pracht seiner Gottheit ihr nahen, wie er dereinst, um Here werbend, zu dieser gekommen. Widerstrebend und schmerzvoll mußte Zeus dennoch

sein gegebenes Wort lösen. Unter Donner und Blitz, in weitleuchtendem Feuerglanze fuhr er in goldenem Wagen hernieder in Semele's Gemach, das alsbald von den zuckenden Blitzen entzündet, in Feuer aufloderte, welches die betäubte Semele, die den Anblick der Gottherrlichkeit nicht zu ertragen vermochte, erfaßte und sie vernichtete. Aber aus dem Schooß der entseelten Geliebten nahm Zeus die sechsmonatliche Frucht seiner Liebe und barg es bis zur Stunde der Geburt in seiner Hüfte, dann übergab er das Kind dem Hermes, welcher es zur Juno, der Schwester Semele's, brachte. Dieses Kind aber war Dionysos. —

## Alkmene.

Alkmene, die Thebaische Fürstin, gebar dem Zeus den Herakles, seinen geliebtesten Sohn. Alkmene war die Gemahlin des Königs Amphitryo, diesem in treuester Gattenliebe verbunden. Vergebens warb Zeus daher um ihre Gunst, die sie ihm weigerte. Da nahm der Gott die Gestalt des Amphitryo an, während dieser im Felde war, und nahte sich unter dieser täuschenden Hülle der arglosen Alkmene, die ihn als Gatten in ihren Armen aufnahm. Zeus aber, in unersättlicher Begierde, durch den Genuß immer nur lüsterner gemacht zu neuem Genießen, fand die glücklichste Nacht viel zu kurz noch für sein Verlangen, und hielt daher den Sonnengott drei Tage im Meere gefesselt, um so, in verdreifachter Nacht, seiner machtvollen Inbrunst und seinem glühenden Liebesverlangen völlig genug zu thun. Bald, nachdem Zeus sie verlassen, kehrte Amphitryo als Sieger von seinem Feldzuge heim, und nun erst erkannte Alkmene den ihr gespielten Betrug. Aber auch hier zeigte sich Here in dem Zorn ihrer

weiblichen Eifersucht, und indem sie die Göttin der Geburt, die Eileithyia, verbinderte, Alkmenen hülfreich zu nahen, wußte sie dadurch ihren Sohn listig um das Geschenk des Zeus zu betrügen. Noch härter aber verfuhr Here gegen eine andere Geliebte des Zeus, die er gleichfalls in den oben angeführten Versen ihr nennt, diese Geliebte war

## Leto oder Latona.

Leto war eine Tochter von Koios und Phoibe, eine Enkelin also des Uranos und der Gaia, und vom Zeus empfing sie den Apollon und die Göttin Artemisia. Here aber hatte mit eifersüchtigen Klagen sich an Gaia gewandt, und diese um Hülfe gebeten gegen den treulosen Gemahl. Gaia gelobte daher der Weinenden, ihrer Nebenbuhlerin keinen Platz auf Erden zu gönnen, wo sie gebären möchte. Als nun die Stunde gekommen war, in welcher Leto den Apollon gebären sollte, konnte sie nirgend eine Stätte finden, sich ihrer Bürde zu entledigen. Verzweiflungsvoll irrte sie von Ort zu Ort, keine Stadt, kein Berg, kein Thal, keine Insel mochte Derjenigen sich erbarmen, die von dem Zorne der höchsten Göttin verfolgt ward, deren Sohn Ares (Mars) auf den Thrakischen Gebirgen stand, und weithin schauend über Griechenland, Acht hatte und Dem Verderben drohte, der sich der jammernden Leto erbarmen würde. Endlich flehete Leto zu dem Flußgotte Peneus um eine Zufluchtsstätte, und schon begannen ihre Klagen diesen zu erweichen, als Ares ein Felsstück in die Fluth schleuderte, und des Flusses Gewässer dadurch tief hinab drängte in den Schooß der Erde. Nun bebte vor Schrecken das ganze Erdreich und jeder Berg und jedes Thal hieß die trostlos Schweifende weiter eilen. Da endlich entdeckte

die angſtbeklommene Leto ein Eiland, das aus der Mitte des Meeres ſich kürzlich erſt erhoben hatte, und unſtät, ohne feſte Wurzeln in der Erde gefaßt zu haben, umher trieb. Oede und unbewohnt war dieſe Felſeninſel, flüchtige Vögel ſaßen kreiſchend in den Felsſchluchten, und nur eine einzige Palme erhob ſich mit kühlendem Schatten in der Mitte der Inſel, welche den Namen Delos trug. Zu dieſer Inſel nun flehete Leto um Aufnahme, und nachdem ſie mit feierlichem Schwure gelobt, daß dort ihr Sohn Apollon, den ſie zu gebären kam, ſeinen erſten und heiligſten Tempel haben ſollte, ward ihre Bitte gewährt. Am Fuße der Palme ſank die Göttin erſchöpft zuſammen, und nach neuntägiger Qual, denn ſo lange hielt Here die Geburtsgöttin Eileithyia zurück, genas ſie eines Zwillingspaares, des Apollon und der Artemiſia.

Als Zeus, liebedurſtig und glühend, der Here in jener oben angeführten Stelle die Namen der von ihm geliebten Göttinnen und Menſchentöchter nannte, mochte er, um Here nicht zu kränken, oder auch in der Gluth des Augenblickes, einige nicht minder wichtige Namen ſeiner Geliebten vergeſſen haben, ſonſt hätte er ſein Regiſter noch um ein Bedeutendes verlängern und vergrößern können, wie wir es jetzt an ſeiner Statt thun wollen. —

Auch die erhabene Maja, eine Tochter des Atlas, welcher auf ſeinen Schultern den Himmel trägt, war eine Geliebte des Zeus, und mit ihr erzeugte er den Hermes, dieſen geflügelten Gott, welcher der Iris zur Seite ſteht, und Menſchen und Göttern des erhabenen Zeus Befehle überbringt. — Bedeutſamer in ſeinen Folgen aber war das Verhältniß des Zeus zur ſchönen

## Io,

welche eine Tochter war des Flußgottes Inachos und der Nymphe Melissa. — Der heranblühenden Jungfrau nahte sich Zeus unsichtbar mit verführerischen, lockenden Worten, um sie sich und seinem Liebesbegehr willfährig zu machen. Here aber, die neue Gluth des Gemahles erkennend, verwandelte Io in eine Kuh, und trieb sie, damit Zeus sie nicht ereilen sollte, rastlos von Ort zu Ort. Aischylos läßt in der Tragödie „Prometheus" auf ihrer wilden Irrfahrt die Io dem angeschmiedeten Prometheus begegnen, und ihm klagt sie ihr Lied:

„— Kleidet auch zu sagen schäm' ich mich
Von wannen dieses gottverhängte Wetter mir,
Der einst'gen Schönheit grauser Tausch mir Armen kam.
Denn immer schwebten nächt'ge Traumgestalten still
Herein in meine Kammer, und liebkosten mich
Mit leisen Worten: „o Du vielglückselige Maid,
„Was bleibst Du jetzt noch Mädchen, da Dir werden kann
„Die höchste Brautschaft; Zeus erglüht in Liebe Dir
„Vom Pfeil der Sehnsucht; nach der Kypris süßem Kampf
„Verlangt's ihn; Du, Kind, weise von Dir nicht den Kuß
„Mykenä's; geh' nun nach der lieben Wiesenau,
„Von Lerna, nach des Vaters Heerden und Gehöft,
„Daß seiner Sehnsucht ruhn des Gottes Auge mag."
Und solche Träume kamen mir viel traurig
In allen Nächten, bis dem Vater ich zuletzt
Zu sagen wagte meine Träume, meinen Gram.
Der sandte nun gen Pythe, gen Dodonas Wald
Vielfache Frage, zu erkunden, was er thun,
Was sagen mußte, das die Götter gerne sähn.
Bald kamen seine Boten mit vieldeutigen,
Mit unerklärlich räthselhaften Sprüchen heim:

Dann aber endlich kam an Inachos ein Spruch,
Der unverkennbar uns gebot und anbefahl
Mich auszustoßen aus dem Haus, dem Vaterland
Verstoßen fern zu schweifen bis zum Saum der Welt;
Und wollt' er nicht, gluthzückend fahre dann des Zeus
Blitzstrahl herab, all' sein Geschlecht hinwegzuthun.
Von diesen Sprüchen so belehrt des Lerias
Stieß er mich von sich, schloß des Vaterhauses Thor
Mir Zögernden zögernd: doch es zwang allmächtig ja
Ihn wider Willen Zeus Gebot zu solchem Thun.
Und alsbald war Leib und Seele mir verkehrt;
Die Stirn', Ihr seht es, hiergehörnt, endlos gequält
Vom Stich der Bremse, irren Sprungs, wahnsinnverwirrt,
So floh ich rastlos gen Kerkreias klarem Quell,
Zum Hügel Lerna. Und ein Riesenhirte kam,
Der erdgeborne wilde Argos hinter mir,
Zahllosen Auges spähend, hütend meine Spur;
Doch unerwartet eines schnellen Todes Raub
Sank hin der Leib des Riesen. Wahnsinnaufgepeitscht
Jagt nun der Göttin Geißel mich von Land zu Land."

(Aischyles Prometheus, nach der Uebersetzung von Dreysen.)

So mit rastlosem Grimm verfolgt die eifersüchtige Göttin das arme gemarterte Erdenweib; bis an der Welt Gränzen, fernhin, wo des Gottes Blick sie nicht erreichen kann, soll sie enteilen, wahnsinnbeflügelt, laut aufkreischend unter dem Stich der Bremse, ihre zarte Mädchenschönheit verkehrt in einer Kuh Gestalt. Ueber Berge und Thäler, durch Meere und Länder schweift sie rastlos dahin, die Luft erfüllend mit Klagegeschrei, nirgends ruhend, nirgends sich labend. Endlich aber findet sie Ruhe in der Stadt Kanobos, am Ufer des Nils. Zeus, der durch Hermes den hundertäugigen Wächter Argos hatte

tödten laſſen, nahte ſich hier der um ſeinetwillen grauſam Verfolgten. Er gab der angſtgequälten Jo ihre frühere anmuthsvolle Geſtalt wieder, er liebkoſete ihr mit linder Hand und zeugte mit ihr den ſchwarzen Epaphos. Kaum hatte dieſen jedoch Jo geboren, als Here ihr den Sohn entführte, und ihn den Kureten übergab; dieſe aber tödtete Zeus und übergab den Sohn dem Könige von Byblos, deſſen Gattin ihn erzog. Dort endlich fand ihn Jo nach vielfachem Suchen, kehrte getröſtet nach Aegypten zurück und heirathete dort den König Telegonos. Der Jo Sohn Epaphos aber ward König über Aegypten, und vermählte ſich der Memphis, einer Tochter des Nils, nach welcher er die von ihm erbauete Stadt Memphis benannte. Sie gebar ihm eine Tochter, Lybia, von der die Landſchaft Lybien den Namen erhielt. (Apollodor Bibliothek II. 1.)

Aber der Here Eiferſucht ſchreckte den Zeus nicht, er ſuchte nur durch ſtets wechſelnde Geſtalt ſich dem wachſamen Auge der Gemahlin zu entziehen und ſeiner Göttlichkeit Größe unter irdiſchen Formen verbergend, ſtrebte er in irdiſchem Liebesgenuß ſtets nach Wechſel und neuer Entzückung. — Kaum hatte er daher des Tyndareus jugendlich ſchöne Gattin, die liebliche Leda, aus den Höhen der Himmel erſchaut, als er mit ſchneeweißem Gefieder in Schwanesgeſtalt ſich zu ihr hernieder ließ, während ſie ſehnſuchtsvoll träumend, halb nur bekleidet, am Ufer des Flußes ſaß, in welchem ſie eben gebadet. Und auf den murmelnden Wellen zog mit ſtolzem Gefieder der königliche Schwan zu ihr heran. Sie ſah ihn arglos nahen und ſtreichelte liebkoſend den ans Ufer Gekommenen, der ſich an ihre ſchönen Glieder ſchmiegte. Und aus der Umarmung des Schwans empfing Leda in ihrem Schooße den

Polydeukes (Pollux) und die Helena, während in derſelben Nacht ihr Gemahl Tyndareus mit ihr den Kaſtor und die Klytaimneſtra, die nachherige Gemahlin des Agamemnon, erzeugte. — Nach andern Angaben war Helene eine Tochter der Nemeſis und des Zeus. Nemeſis ſoll vor dem Jupiter geflohen, und von ihm in eine Gans verwandelt worden ſein. Jupiter nahm dann die Geſtalt eines Schwans an, und überwältigte die in eine Gans verwandelte Nemeſis, welche ſodann ein Ei gebar, das von einem Hirten im heiligen Haine gefunden, und der Leda gebracht ward. Dieſe verwahrte es in einer Kiſte, und nach neun Monaten ſtieg Helena aus dem Ei hervor, welche dann von der Leda als ihre Tochter erzogen ward. (Apollodor III. 10.) — Leda, des Zeus Geliebte, iſt alſo die Mutter der vielbeſungenen Dioskuren.

## Die Dioskuren oder Tyndariden.

Vielfach ſind ſie durch Sagen gefeiert, dieſe ſterblich geborenen Söhne des Zeus, und die Poeſie, wie die Bildhauerei haben ſich erſchöpft, der Zwillingsbrüder Geſchick zu verherrlichen im Lied und Bild. — Beide Söhne Einer Mutter, in derſelben Stunde aus ihrem Schooße hervorgegangen, war ihr Schickſal und ihres Lebens Beſtimmung doch vielfach verſchieden, denn Polydeukes, als des höchſten Gottes Sohn, war unſterblich, Kaſtor aber, des Tyndareus Erzeugter, trug des Menſchenthums Sterblichkeitsloos. Aber die Liebe der beiden Brüder glich dieſe Verſchiedenheit ihres Schickſals ebnend und verſöhnend aus, und in dieſer Gegenſeitigkeit der Liebe und Freundſchaft erwuchſen die Zwillinge zu herrlichen Jünglingen und muthvollen Helden, unübertrefflich im Kampfſpiel,

und unbesiegbar in der Feldschlacht. Deshalb auch machte die Verehrung der Griechen sie zu Vorstehern der Kampfspiele und des Kriegeskampfes, und zum Kastor und Polydeukes rief man beim Beginne der Schlacht, bei welcher der Volksglaube immer die Tyndariden kämpfend gegenwärtig sein ließ. — Aber ihr Heldenmuth und ihre Kampfeslust war es, welche dem sterblichgebornen Kastor den Tod brachte. Die Söhne des Aphareus, welcher ein Bruder war des Tyndareus, Lynkeus und Idas hatten sich zweien Töchtern des Leukippos in Liebe verbunden und sie zu ihren Gemahlinnen bestimmt. Als aber die Tyndariden die schönen Bräute Phöbe und Hilaeira erblickten, erglühten sie in heftiger Liebe zu ihnen beiden, und suchten die Bräute den Apharideu zu entreißen. Ein heftiger Kampf begann, die Erbitterung des Zornes, die Wuth der Liebe erhitzte die blutsverwandten Kämpfer immer zu neuen Thaten der Tapferkeit und Stärke. Des Idas Speer durchbohrte des herrlichen Kastor's Heldenleib, und vom Schmerz aufgestachelt zur übermäßigen Kraftanstrengung, erschlägt Polydeukes die beiden Brüder Lynkeus und Idas zu gleicher Zeit. Dann wirft er sich klagend über des Bruders Leichnam hin, den er vergebens zum Leben zu erwecken sucht, und deshalb zum Vater Zeus fleht, auch ihm entweder das Geschenk der Unsterblichkeit zu rauben, damit er zugleich mit seinem Bruder Kastor sein Leben könne hinschwinden lassen, oder den Kastor zur Unsterblichkeit und zum ewigen Leben zu erwecken. Den Sterblichen aber vermag eines Gottes Wille nicht zu den unsterblichen Göttern zu erheben, und nur bedingt konnte Zeus daher des Sohnes Bitte erfüllen. Er gewährte des Polydeukes Verlangen, mit seinem Bruder Kastor die Unsterblichkeit zu theilen, und

abwechselnd fortan lebten sie einen Tag in ihren Gräbern zu Therapne, und auf dem Olympos bei den seligen Göttern. — Nach einer andern Sage gelang den Dioskuren die Entführung der beiden Bräute, sie vermählten sich ihnen, und erzeugten mit ihnen, Polydeukes mit der Phöbe den Mnesinoos, Kastor mit der Hilaeira den Anogon. Mit den Aphariden Idas und Lynkeus hatten die Dioskuren einst eine Viehheerde aus Arkadien weggetrieben, und den Idas erwählt, die Beute unter sie zu theilen. Dieser schnitt nun einen Ochsen in vier Theile und sagte: wer den ersten Theil aufessen wird, soll die Hälfte von der Beute bekommen, das übrige aber, wer den zweiten verzehren kann. Darauf aß Idas den ersten Theil, und auch den zweiten, und trieb die erbeutete Heerde nach Messene. Kastor und Polydeukes zogen aber nun kampfgerüstet gen Messene, und trieben viel Beute von dort hinweg. Zugleich stellten sie dem Idas und Lynkeus nach, sich im Stamme einer hohlen Eiche verbergend, um ihnen aufzulauern. Aber Lynkeus, welcher so scharfsichtig war, daß er Alles durchblicken konnte, gewahrte die Dioskuren, und griff sie mit seinem Bruder Idas an, welcher letztere den Kastor tödtete. Polydeukes verfolgte nun zürnend und kämpfend die Aphariden, tödtete den Lynkeus mit dem Wurfspieß, ward aber vom Idas durch einen Steinwurf ohnmächtig niedergeworfen. Nun schleuderte Jupiter, um des Polydeukes Schmach zu rächen, seinen Blitzstrahl hernieder, der den Idas zerschmetterte; den Polydeukes aber führte er in den Olympos, ihm die Unsterblichkeit schenkend, die aber dieser nur annahm, wenn er sie mit seinem Bruder Kastor theilen durfte. (Apollodor III. 2.) — Wie verschieden auch die Sagen die Veranlassung vom Tode des Kastors erzählen mögen, immer doch bleibt der Kern

dieſes Mythos ſich gleich, — es iſt die Idee von der opferbereiten Liebe, welche, ſich ſelber hingebend, in Liebe das eigene Glück hinopfert, um des Geliebten Mißgeſchick zu theilen. Für den Freund blutet der Freund, und mit dem Gefallenen will der Ueberlebende lieber ſterben, als ohne ihn der Unſterblichkeit und des Himmelsglückes theilhaftig werden. So wurde die Freundſchaft der Tyndariden das Ideal für die ausdauernde, Alles überwindende Freundſchaft überhaupt, und der irdiſchen, menſchlichen Gemeinſchaft der Freunde ward durch die, um der Freundſchaft willen in den Olymp erhobenen Tyndariden der Charakter der Ewigkeit und Unſterblichkeit verliehen, welche der irdiſchen Gemeinſchaft eine Dauer gibt bis über des Daſeins Gränze hinaus. — Die Freundſchaft alſo hatte die Menſchen zu Gottheiten verklärt, und vom Himmel hernieder wachten die auf immer vereinten über den Begriff der Freundſchaft, und ſtraften den Verrath und den Treubruch. Aber, ſelber Helden und muthige Kämpfer, beſchützten ſie die Helden, und verliehen den Sieg im blutigen Kampfe, ſie waren es, die ſchützend über den Heroen ſchwebten, und deshalb auch waren ſie die Vorſteher des Kampfſpieles, als welchen jedem von ihnen eine beſtimmte Art des Kampfes zuertheilt ward. Polydeukes war der Heros des Fauſtkampfes, Kaſtor der Roſſebändiger, weshalb ſie auf den Darſtellungen oft neben Roſſen ſtehend, oder Roſſe bändigend erſcheinen. Zu Sparta aber ſtanden ſie als bewachende Götter der Schranken am Eingang der Bahn zu den Kampfſpielen. Ihre berühmteſten Statuen aber ſchuf Phidias, herrliche Koloſſe neben zwei Roſſen ſtehend. Man ſieht ſie noch jetzt zu Rom auf dem Quirinaliſchen Hügel, der nach ihnen „Monte Cavallo“ heißt. Aber nicht bloß die Stürme des Lebens und des

Kampfes wehrten sie schützend ab, sondern auch die Stürme des Meeres wußten sie zu sänftigen, und von denen abzuwenden, welche flehend an sie sich wandten. Im St. Elmsfeuer Helenen-Feuer schwebten sie leuchtend im Sturm auf den Spitzen der Masten, und wenn die angstzitternden Fischer diese heiligen Zeichen gewahrten, wußten sie getröstet, daß die Dioskuren ihnen nahe, und die Gefahr vorüber sei.

Von Zeus Söhnen beginnt heldblickende Musen zu singen
Jetzt von den Tyndariden, den herrlichen Kindern der Leda,
Kaster dem Rossebezähmer, benebst Polydeukes, dem Helden;
Die an des hohen Gebirgs, des Taygetos Gipfel dieselbe
Leto in Liebe vereinigt, dem schwarzumwölkten Kronion,
Als Heilande geboren dem Menschengeschlechte auf Erden.
Und schnellfahrenden Schiffen im Meer, wann heftige Winde
Stürmen heran in dem wilden Gewog: und es rufen die Schiffer
Flehend von dem Fahrzeug da zu den Söhnen des mächtigen
Zeus auf,
Mit weißwolligen Schafen, zum äußersten Hintervordecke
Hingehend; aber des Windes Gewalt, und die Woge des Meeres
Haben es untergetaucht: doch sie urplötzlich erscheinen
Mit gelbschimmernden Flügeln herab von dem Aether sich stürzend
Und sie besänftigen plötzlich den Sturm argwehender Winde
Wellend den Schiffern der Fluth weißschäumende Wogen im weiten
Meerschwall, herrliche Zeichen der Fahrt: doch die es erblickend
Freuen sich drob, und ruhn von der unheilvollen Beschwerde.
(Homer's Hymnen. Uebers. von Schwenk.)

Durch seine Liebe zur Elektra ward Zeus der Ahnherr und Stammvater der Priamiden. Denn mit der Elektra erzeugte er den Dardanos und den Jasion, welcher Ersterer der Stifter Dardania's war: damals war Ilias heilige Veste noch nicht erbaut, sondern am Abhange des quellenreichen Ida wohnten noch die ersten Dardanischen Ein-

wanderer. Dardanos, des Zeus Sohn, erzeugte darauf den Erichthonios, welcher durch des Zeus Huld der reichste aller Erdenbewohner ward. Dreitausend Stuten, von hüpfenden Füllen umgeben, weideten auf seinen Auen, und so schön waren diese Stuten, daß Boreas von ihren Reizen gelockt, sich in ein dunkelfarbiges Roß verwandelte, sich mit ihnen begattete, und mit ihnen zwölf wunderbar schöne Füllen erzeugte, die mit Windesschnelle dahin flogen. Erichthonios, des Zeus Enkel aber erzeugte den Tros, welcher Troja begründete, und drei edle Söhne sich zeugte, den Ilos, Assarakos und Ganymedes, welcher der schönste war aller Sterblichen. (Homer Il. XX. 215—235.) Zeus selber ward bewegt von des Ganymed's herrlicher Knabenschönheit, und in Gestalt eines Adlers ließ er sich hernieder und entführte den Knaben zu des Olympos Höhen, wo er neben dem Zeus weilte, und neben Hebe der Mundschenk der Götter ward. Dem Tros aber, des Ganymed's Vater, schenkte Zeus nach Einigen einen goldenen Weinstock, nach Andern zwei herrliche Götterrosse. Vielfach ist der Mythos vom Ganymed von der Kunst benutzt worden. Oft sieht man ihn als knabenhaften Jüngling neben dem Allvater Zeus stehend, oder dessen Adler tränkend. Der berühmteste Ganymed befindet sich im Marcuspalais in Venedig, er ist von Phidias, Jupiter, als Adler mit ausgebreiteten Flügeln, in seinem Schnabel den Götterknaben Ganymed mit sich emportragend. —

Um die hartherzige Nymphe Kallisto zu gewinnen, welche im Gefolge der Artemis war, und gleich dieser ewige Jungfräulichkeit geschworen, nahm Zeus die Gestalt der Artemis an, umschlang die arglos sich hingebende Jungfrau, und erzeugte mit ihr den Arkas. Schamvoll floh die entweihete

Jungfrau den Wald, welcher ihre Schande gesehen; aber beim Baden verrieth der Nymphe veränderte Gestalt ihr unseliges Geheimniß der keuschen Artemis, welche die arme Kallisto auf immer aus ihrer Nähe verbannte. In Einsamkeit und tiefem Weh gebar sie den Knaben Arkas; Here indessen hatte jetzt die neue Treulosigkeit ihres Gemahls entdeckt, grimmvoll ereilte sie die kaum von den Wehen erstandene Kallisto, und verwandelte sie in eine Bärin. Als Arkas zum Jüngling herangewachsen war, ging er einst in den Wald, dort seiner Lieblingsbeschäftigung, der Jagd, zu pflegen. Da begegnete ihm seine in eine Bärin verwandelte Mutter, und sah ihn an mit Blicken voll so unendlicher Trauer und so tiefem Weh, daß der Knabe schaudernd zurück wich, und den Spieß erhob um das unheimliche Thier zu tödten. Zeus, das Schreckniß des Muttermordes zu verhüten, sandte einen heftigen Wirbelwind, der Mutter und Sohn von der Erde erhob, und sie zum Himmel emportrug, wo sie als Sternbilder fortan erglänzten. Here, ihrer Nebenbuhlerin diese Ehre mißgönnend, eilte auf ihrem Pfauenwagen zum Okeanos und zur Thetys und flehete zu ihnen, diesen neuen, ihr angethanen Schimpf zu rächen, und der zum Sternbild verklärten Bärin nimmer zu gestatten, daß sie sich bette im kühlenden Meer. Okeanos erhörte der Here Bitte, und deshalb geht das Sternbild des Bären niemals unter. (Ovid. Metam. II.) —

Dies sind die wichtigsten und sinnvollsten Verbindungen des Zeus und diejenigen, welche in den Mythen über ihn die größte Bedeutsamkeit haben. Freilich war Zeus auch reich an kleinern nicht minder reizenden Liebesaventüren, aber Here sorgte dafür, daß sie nicht zu einer größern, historischen Bedeutsamkeit empor wachsen konnten. —

Wir haben jetzt nur noch einige Worte zu ſagen über die Verehrung des Zeus, welche durch ganz Griechenland im Dienſte der Götter die erſte und hauptſächlichſte Stelle einnahm. Ueberall waren ihm Altäre errichtet, überall betete man zu ihm, als dem Höchſten der Götter, dem Geber alles Guten, und Menſchen nicht allein, ſondern auch die Götter alle bebten vor dem Zorn des erhabenen Kroniden, denn furchtbar war er, wenn er zürnte, und unerbittlich ſtrafte er den Ungehorſam. In der Iliade droht er den Göttern, und ſchwört, den zu ſtrafen, welcher es wage, wider ſeinen Befehl ſich in den Trojaniſchen Krieg zu miſchen.

Wen ich jetzt von den Göttern geſendetes Sinnes erkenne,
Daß er geht, und Troer begünſtiget, oder Achaier;
Schmählich geſchlagen fürwahr kehrt ſolcher mir heim zum Olympos!
Oder ich faß und ſchwing' ihn hinab in des Tartaros Dunkel
Ferne, wo tief ſich öffnet der Abgrund unter der Erde:
Den die eiſerne Pforte verſchließt und die eherne Schwelle,
So weit unter dem Ais, wie über der Erd' iſt der Himmel!
Dann vernimmt er, wie weit ich der mächtigſte ſei vor den Göttern!
Auf, wohlan, ihr Götter, verſucht's, daß Ihr all' es erkennet,
Eine goldene Kette befeſtigend oben am Himmel;
Hängt dann all' ihr Götter Euch an, und Ihr Göttinnen alle:
Dennoch zögt Ihr nie vom Himmel herab auf den Boden
Zeus den Ordner der Welt, wie ſehr Ihr rängt in der Arbeit!
Wenn nun aber auch mir im Ernſt es gefiele zu ziehen;
Selbſt mit der Erd' Euch zog ich empor, und ſelbſt mit dem Meere;
Und die Kette darauf um das Felſenhaupt des Olympos
Wänd' ich feſt, daß ſchwebend das Weltall hing' in der Höhe!
So weit rag' ich vor Göttern an Macht, ſo weit vor den Menſchen!

(Homer Il. VIII. 10—25.)

Feste wurden dem Zeus in allen griechischen Staaten gefeiert, die berühmtesten aber fanden zu Olympia statt; Faustkämpfe, Wettläufe, Wagen- und Pferderennen, Ringen und andere Darlegungen menschlicher Stärke, fanden hier Statt zu Ehren des mächtigen, starken olympischen Zeus. Nach diesen Spielen ward die Zeit eingetheilt in Olympiaden, nach denen man, statt der Jahre, zählte. Nur Männer durften bei diesem Feste zugegen sein, und an den Spielen, welche begannen nach dargebrachtem Opfer, hatten nur Hellenen das Recht Theil zu nehmen. In dem Tempel des Zeus ward der Sieger geschmückt mit dem Lorbeerkranze, und in diesem Tempel stand die schon oben erwähnte herrliche Statue des Zeus nach den Homerischen Worten von Phidias gebildet. Der Allvater Zeus, sitzend auf einem goldenen, mit Edelsteinen verzierten Throne, einen Kranz um die königliche Schläfe gewunden, in der rechten Hand eine kleine Statue der Nike, der Schicksalsverleiherin, in der Linken das Scepter, und zu seinen Füßen der Adler, als der dem Zeus geweihete Vogel. — Auch zu Ithome feierte man dem Zeus alljährliche Kampfspiele, Ithomäen genannt, weil, nach einer alten Sage, dort in der Quelle Klepsydra der neugeborne Gott Zeus sollte gebadet sein. In Athen feierte man dem Zeus die Bupho-nien, das Stieropfer, eben so fanden Feste Statt auf dem Berge Oeta, welcher dem Zeus geweihet war. —

## Here (Juno).

Here, die Schwester und Gemahlin des Zeus, die Tochter des Kronos, ist zugleich die Königin und Herrin der Erde, die in verjüngter Gestalt wieder erblühende Gaia, und als

Hera (Juno)

dieſe Symboliſirung der Erde ſich dem Zeus, dem Himmel vermählend, ſtiftet ſie mit ihm die Ehe, welche in ſich trägt das geiſtige, himmliſche und das phyſiſche irdiſche Element, und ſo an Himmel und Erde zugleich die Menſchheit binden und feſſeln ſoll. — Zeus und Here haben den Menſchen die Ehe gegeben, und darum wacht Here auch über das Glück dieſes durch ſie geſtifteten Bundes von Mann und Weib, darum iſt auch die Eileithyia, die Göttin der Geburten, der Here, der Ehegöttin Tochter, und ſteht hülfreich denen zur Seite, welche der Here Bund geeinet hat; oft aber ſtrafend wendet ſie von denen ſich ab, und verſagt die Hülfe ihnen, welche nicht von der Here geſegnet worden zu heiligem Bunde der Ehe. So ſtraft Here die kreiſende Leto für das Liebesverhältniß mit dem Zeus dadurch, daß ſie der Tochter Eileithyia verbietet, der jammervoll Leidenden beizuſtehen in den Schmerzen der Geburt, und erſt auf das Flehen aller Götter geſtattet ſie der Tochter helfend zur Leto zu gehen. Die Here, welche die Ehen ſtiftet, rächet auch das Vergehen gegen dies geheiligte Bündniß. Aber ein ſehr alter griechiſcher Mythos erzählt, daß ſie ſelber ſchon während der Herrſchaft des Kronos in unehelicher Liebe dem Zeus angehörte, und dreihundert Jahre lang dieſes Verhältniß den Aeltern verbarg, bis endlich Zeus zur Herrſchaft gelangte, und dann ſich ihr wirklich vermählte. Nach einem andern Mythos mußte Zeus ſich lange vergeblich um die Gunſt der jungfräulichen Here bemühen, die oft ſinnend und in ſich gekehrt einſam durch die Gefilde dahin wandelte. Zeus, um ſie zu überfallen, erregte deshalb einſt ein heftiges Unwetter, der heulende Sturmwind peitſchte ſchwarze Wolken heran, und ihnen entſtrömten unaufhaltſame Regengüſſe. In einen Kuckuk verwandelt ſenkte ſich Zeus

auf den Flügeln des Sturmwindes hernieder, als sei er vom Unwetter verschlagen und erstarrt. Zitternd schmiegte er sich an Here's Kniee: sie, die arglose Jungfrau, hatte Mitleid mit dem bebenden Vogel, sie trocknete sein Gefieder und nahm ihn an ihren Busen, um ihn zu erwärmen. Aber jetzt nahm Zeus wieder seine wahre Gestalt an, und der Göttin seine Liebe bekennend, flehte er sie an um Erhörung derselben. Sie gewährte ihm dieselbe jedoch erst dann, als er ihr die Ehe versprochen hatte. Aber obwohl vermählt, ward Here immer wieder zur Jungfrau, sich badend in Samos, entweder in den Wassern des Flusses Imbrasos, oder in Argos im Quell des Kanachos. Keuschheit also und Reinheit war der Here eigen, aber wo gegen dieselbe gefehlt ward, strafte sie auch mit unerbittlicher Strenge. Deshalb ihre häufigen Zwistigkeiten mit dem Gemahl, der, ihre Keuschheit verehrend, sie dennoch nicht theilte, und der, da Here ihre ehelichen Rechte mit der Strenge einer menschlichen Hausfrau wahrte, oft die bittersten Vorwürfe von ihr zu erleiden hatte. Aber Zeus, als ächt menschlicher Vertreter der Ehe, war wenig empfindlich gegen derlei Vorwürfe, sondern verwies in harten, gebieterischen Worten der Here ihr Zürnen und Keifen, so daß sie vor seinem Zorne erbebend verstummt. Es gehörte überhaupt diese Ehe nicht zu den glücklichsten, und wir haben schon gesehen, wie Zeus klagt über ihr zänkisches Wesen, und über die Sucht, sich in Alles zu mischen, was er thut, denn obwohl er zuweilen sich mit ihr berathen will, kann sie doch nicht an Allem Theil nehmen, was er gebietend beschließt. In ihrer Eigenschaft als Königin und Herrin ist Here aber auch ein stolzes und herrschsüchtiges Weib, in ihrer Keuschheit eifernd gegen alles unkeusche, leidenschaftliche Wesen, und deshalb oft im Streite namentlich

mit der schönen und der Liebe ergebenen Aphrodite, eben so auch mit der Artemis, weil diese zuweilen gegen sie die schuldige Ehrfurcht vergißt. Als Zeus den Göttern einmal erlaubt Theil zu nehmen am Trojanischen Kriege, kämpfen die seligen Götter, wie sie für oder wider die Troer sind, auch gegeneinander, und hier begegnet im Schlachtgewühl Here der feindlichen Artemis.

Aber es zürnete Zeus ehrwürdige Lagergenossin:
Wie doch wagst Du anjetzt, schamlosteste Hündin, mir selber
Obzustehn? Schwer wagst Du mit mir Dich messen an Stärke
Trotz dem Geschoß, das Du trägst. Denn sterblichen Frauen zur Löwin
Stellte Dich Zeus, und gab, daß Du mordetest, die Dir gelüstet.
Wahrlich, gerathener wär's, im Forst zu erlegen das Raubwild
Oder die fliehenden Hirsch', als Höhere frech zu bekämpfen.
Aber gefällt auch des Kampfes Versuch Dir; auf so erkenne
Wie viel stärker ich sei, da Du Mir voll Trotzes Dich darstellst!
Sprach's und ergriff mit der Linken ihr beide Händ' an dem Knöchel
Und mit der Rechten entzog sie die Jagdgeschosse den Schultern;
Lächelnd gab sie damit unwürdige Streich' um die Ohren
Ihr, die zurück sich gewandt, und die Pfeil' entsanken dem Köcher.

(Homer Il. XXI.)

Eine Feindin der Troer aber war Here, weil Paris, des Priamos Sohn, in dem berühmten Streite, wer von den Dreien, Here, Pallas Athene, oder Aphrodite, die schönste der Göttinnen sei, nicht ihr, der erhabenen Here, sondern der liebreizenden Aphrodite den Apfel als Preis der Schönheit gegeben. In gekränktem weiblichen Stolze wandte Here voll

Rachedurſt Alles an, die Troer zu verderben, und ſelbſt die Hinterliſt rief ſie zu Hülfe, ihr zu ihren Zwecken zu dienen. Um den Zeus einzuſchläfern, damit er den Troern nicht helfe, borgt ſie ſich Aphroditens anmuthverleihenden Gürtel, und mit dieſem naht ſie dem Zeus, der ſofort zu ihr in glühender Liebe entbrennt, und ſie einladet, mit ihm das Lager zu theilen. Sie verweigert es, als unanſtändig, da oben auf Ida's Höhen, wo ſie eben mit Zeus zuſammentraf, alle Götter Zeugen ſein würden dieſer Umarmung.

Ihr antwortete drauf der Herrſcher im Donnergewölk Zeus:
Here, weder ein Gott, o vertraue mir, weder ein Menſch auch
Wird uns ſchaun: denn ein ſolches Gewölk verbreit' ich umher Dir
Strahlend von Gold; nie würd' uns hindurch ſpähn Helios ſelber
Der doch ſcharf vor Allen mit ſtrahlenden Augen daherblickt.
Alſo Zeus, und umarmte voll Inbrunſt ſeine Gemahlin.
Unten ſproß die heilige Erd' aufgrünende Kräuter,
Lotos mit thauiger Blum', und Krokos, ſammt Hyakinthos
Dicht und locker geſchwellt, die empor vom Boden ſie trugen:
Hierauf ruheten Beid' und hüllten ſich ein Gewölk um
Schön und ſtrahlend von Gold, und es thaute nieder mit Glanzduft.
(Homer Il. XIV.)

Und nichts vor ihr voraus haben ſollte der erhabene Zeus, denn Here war ſtolz und herrſchſüchtig, wie nur je eine Sterblichgeborne, und deshalb, als Zeus ſich ſelber die Pallas Athene aus ſeinem Haupte geboren, gebar auch ſie ſich ſelber ohne Hülfe des Mannes den Sohn Hephaiſtos durch Berührung einer Blume, eben ſo gebar ſie, nach dem Genuſſe des Lattichs, ſich ſelber die Hebe, welches die Göttin iſt ewiger Jugend, und die mit dem Ganymed die Götter bedient beim

Hebe

Ganymed

fröhlichen Mahl. Noch ein drittes Kind erzeugte ſich Here, den Typhaon. Denn noch immer war ſie erzürnt, daß Zeus ohne ſie der Pallas Athene Vater geworden, und ſie ſchwur im Kreiſe der ſeligen Götter, dieſen Schimpf zu rächen. Dann ſchlug ſie betend auf die Erde, und flehete zu dieſer und den Titanen, ſie möchten ihr helfen, einen Sohn zu gebären, der an Kraft nicht ſchwächer ſei als Zeus ſelber, ſondern noch mächtiger und gewaltiger. Die Erde erbebte als der Gewährung Zeichen, und freudvoll mied nun Here ein Jahr lang das Bett des Zeus, ſo wie den gemeinſamen Thron, lieber verweilend in ihren Tempeln, wo man ihr opferte. Nach eines Jahres Verlauf gebar ſie dort ſich den Typhon, den ſie der Drachin zur Obhut übergab. (Homer Hymn. auf den Pythiſchen Apoll.) Mit dem Zeus aber zeugte Here den Ares.

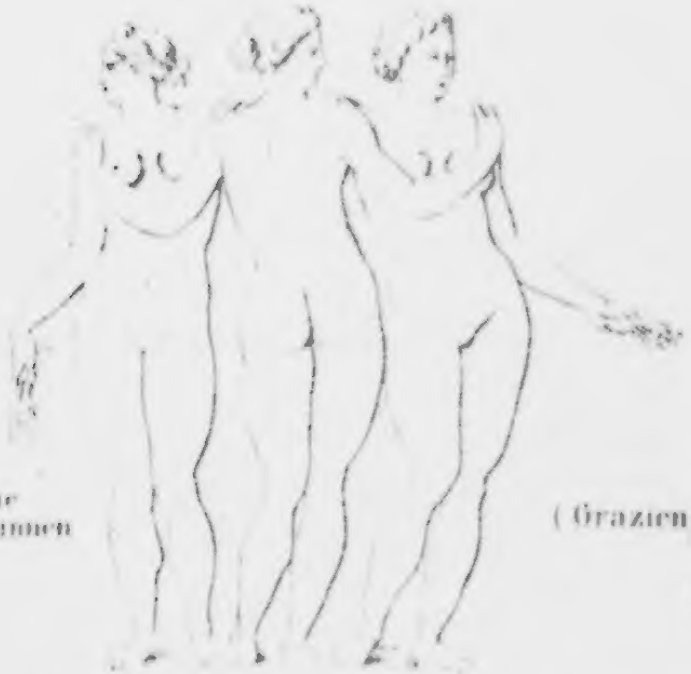
Geweiht iſt der Himmelsgöttin der ſtolze, glänzende Pfau, welcher entſtanden war aus dem Blute des Argos, dieſes hundertäugigen Wächters, den Here der Io nachſendete, und welchen Ares auf des Zeus Befehl, um die Io von ihm zu befreien, erſchoß. Here aber nahm die Augen des Argos, und ſchmückte damit den Schweif des aus ſeinem Blute entſtandenen Pfaues. Zu Samos war der größte Heretempel Griechenlands, und dies war auch der Hauptort ihres Dienſtes, wo, nach einem alten Mythos, Here auch geboren und erwachſen ſein ſollte. Weil Here, wie ſie ſagten, dem Zeus ſchon vor der Ehe in hingebender Liebe angehört hatte, war es den Samiern ein geheiligter religiöſer Gebrauch, daß jede Braut ihrem Verlobten ſchon vor der Ehe in ehelicher Hingabe angehöre, und dann erſt die eheliche Einſegnung ſtattfinde. In Platäa feierte man ein Feſt zur Erinnerung an die Verſöhnung

des Zeus und der Here, welche erfolgt war, nachdem Here sich aus Eifersucht dem Gemahl lange von Thron und Bette geschieden hatte. — Dargestellt ward Here in stolzer, majestätischer Schöne, als das Ideal der Hoheit und Weiblichkeit. Die Gestalt ist erhaben und Ehrfurcht gebietend, die Stirne ist hoch und schön, die Augen groß und weit geöffnet, das Antlitz strahlt im Glanze nie alternder Schönheit und Majestät, und über dem welligten Haar trägt sie das reiche Diadem in Gestalt einer Schleuder. Fünf sehr schöne antike Büsten der Here sind bis auf unsere Zeit gekommen, ebenso mehrere wertvolle Statuen dieser Göttin.

## Poseidon (Neptun).

Poseidon ist der Herrscher und unumschränkte Gebieter des Meeres, der Meerzeus, wie ihn die Griechen nannten, und wie Zeus im Himmel, so waltet Poseidon in unbeschränkter Gewalt über das weite allumfassende Meer. Poseidon ist der verjüngte Okeanos, und wenn dieser, der Okeanos, das aus dem Pontos, dem Urwasser, hervorgegangene sich gesetzt habende Wasser ist, so ist Poseiden wiederum der Gott des schiffbaren Meeres, das in neuer Belebung und Verjüngung nicht mehr der Gott selber ist, sondern dem Gotte sich dienstbar gemacht hat. Und mächtig gleich dem Himmelsgotte Zeus herrscht der Meergott Poseidon über der Erde. Mit brausenden Stürmen fährt er über das Land, und die aufgepeitschten Wogen, ihre Ufer verlassend, überfluten die Erde und zerstören mit unwiderstehlicher Gewalt Städte und Dörfer, Fluren und Felder. Auch das Erdbeben stammt vom Poseidon her und ist ein schreckendes Zeugnis seiner Macht, die Gewalt hat

Poseidon und Amphitrite
(Neptun)



Die
Charitinnen

(Grazien)

über Alles auf Erden, die Inseln auftauchen läßt aus dem Meer, und ganze Landstriche hinabsenkt in die dunkle Tiefe der Gewässer. Auch den Himmel vermag er mit Wolken zu verfinstern, und wenn er zürnt, stehen ihm alle Winde und Orkane dienend zu Gebote. So in der Odyssee, als er Odysseus trotz des Schutzes der übrigen Götter, zu verderben gelobt.

Aber ich mein', er soll noch genug mir bestehen des Jammers!
Sprach's, und versammelte Wolken umher, und regte das Meer auf,
Ausgestreckt in den Händen den Dreizack; rief dann Orkane
Allzus mit Orkanen zum Kampf, und ganz im Gewölke verhüllt' er
Meer und Erde zugleich; und gedrängt vom Himmel entsank Nacht.
(Homer Od. V. 290.)

Zwiefach also ist seine Herrschaft, er gebietet auf dem Meer wie auf dem Lande, und selbst dem Zeus wagt er zuweilen zu trotzen. Vor seinem Zorne zittern die Seefahrer, und schrecklich ist seine Rache, wenn sie dem Schuldigen nahet. Das Symbol seiner Herrschaft ist der Dreizack, den die von Zeus befreieten Kyklopen ihm gegeben, und seine Attribute sind das Pferd und der Delphin. In Gestalt des erstern überwältigte er einst die Demeter, welche, um seinen Liebesbewerbungen zu entgehen, sich in eine Stute verwandelt hatte, und erzeugte mit ihr das windschnelle Roß Arion und eine Tochter, deren Name nicht bekannt ist. Als Gott des Wassers, des allbefruchtenden Elementes, ist er, gleich dem Gott des Himmels, ein vielerzeugender Gott, und Meer und Wasser sind bevölkert durch seine allmächtige Zeugungskraft. Berühmt sind seine Söhne, die Molioniden Eurytos und Kteatos, welche er mit der Molione, einer Schwester des Augeias erzeugte, welcher letzterer Fürst der Epeier war. Schon als

Knaben zogen sie mit den Gyeiern hinaus zum Kampf gegen die Pylier, und vor dem heftigen kampfmuthigen Anringen des Nestor rettete sie Poseidon, indem er sie in dichte Nebelluft verschleiernd einhüllte, und sie so ihrem Gegner entrückte. Für ihren Oheim Augeias kämpften sie später gegen Herakles, den sie zum Frieden nöthigten. — Eine andere Geliebte des Poseidon war Iphimedeia, die Gemahlin des Aloeus. Zu ihr entbrannte Poseidon in heißer Liebe, und als sie luftwandelnd am Ufer des Meeres sich erging, bewegte er dasselbe zu hochaufsprizenden Wellen, und senkte unter solcher Gestalt sich in ihren Busen, wovon sie schwanger ward, und dem Poseidon die Riesensöhne Otos und Ephialtes gebar. Schon als Knaben ragten sie über allen Sterblichen hervor durch ihre riesige Größe, und ehe noch der Flaum ihr Kinn umgab, waren sie schon neun Klafter hoch, und eben so viel Schuhe breit. Aber in ihrem Uebermuthe wagten sie es nun auch, selber den Göttern den Krieg zu erklären, und so überwältigten sie den Ares, den sie in harte Bande schlugen, und ihn dreizehn Monate im ehernen Kerker gefesselt hielten. Er hätte dort auch verschmachten müssen, wenn nicht der Riesen Stiefmutter, die reizende Eriboia, dem Hermes des Kriegsgottes Ares Gefangenschaft verrathen hätte, der diesen dann heimlich erlöste. Aber die Riesen ruheten nicht, und selbst den Himmel wollten sie erstürmen in ihrer unkräftigen Stärke. Sie unterstanden sich, mit dem Zeus zu streiten, indem sie den Berg Ossa auf den Olymp und den Pelion auf den Ossa setzten, und auf ihnen in den Himmel zu steigen drohten. Berge wollten sie in das Meer versetzen, es in festes Land zu verwandeln, und das Land wiederum wollten sie zum Meere gestalten. So übermüthig waren sie, daß Ephialtes

die Here, Otos die Artemis zur Gemahlin begehrte. Artemis aber tödtete sie dafür durch List; sie verwandelte sich in einen Hirsch und lief zwischen ihnen hindurch, und die beiden Brüder, die beide nach dem Wilde zu zielen glaubten, erschossen sich selber gegenseitig auf diese Weise." (Apollodor I. 7.)

Auch der Kyklope Polyphemos, der von Odysseus geblendet ward, war ein Sohn des Poseidon, den er mit Thoosa erzeugte, wie er mit des Eurymedons Tochter Periboia den Rau[illegible]thoos (den Schnellschiffenden) erzeugte. Auch Nauplios, der Gründer von Nauplia, war ein Sohn Poseidons. Seine Mutter war Amymone, die Tochter des Danaos. Mit ihm war sie gen Argos gezogen, und da das Land dort dürre und trocken war, sandte ihr Vater sie aus, eine Quelle zu suchen. Erschöpft von dem vergeblichen Suchen schlummerte Amymone endlich ein; die Schlummernde entdeckte ein Satyr, und suchte sich ihrer zu bemächtigen. Amymone, erwachend, flehte zum Poseidon um Schutz und Beistand. Gnädig folgte dieser ihrem Flehen und tödtete den Satyr durch seinen Dreizack mit einem so gewaltigen Wurfe, daß dieser tief hinein fuhr in einen Felsen. Er umarmte dann die Amymone, und nachdem er mit ihr den Nauplios erzeugt, gebot er ihr den Dreizack aus dem Felsen zu ziehen, und die dreiarmige Quelle Amymone sprudelte hervor. Auch Tyro, die schöne Tochter des Salmoneus, machte er durch List zu seiner Geliebten. Sie liebte den wunderherrlichen Strom Enipeus,

Welcher stolz in's Gefilde, der Strom' anmuthigster, hinwallt;
Und lustwandelte oft um Enipeus schöne Gewässer.
Doch ihm ähnlich erschien der Umfurer Poseidaon
Und an des Stroms Vergrunde, dem wirbelnden, ruht' er bei jener.

Purpurbraun umſtand das Gewoge ſie, gleich dem Gebirge
Hergekrümmt, und verbarg den Gott und die ſterbliche Jungfrau;
Schmeichelnd löſt er den Gürtel und deckte ſie ſanft mit Schlummer.
Aber nachdem der Gott das Werk der Liebe vollendet,
Faßt' er ihr freundlich die Hand, und redete, alſo beginnend:
Freue Dich, Weib, der Umarmung! Du wirſt im Kreiſe des Jahres
Herrliche Kinder gebähren; denn nicht unfruchtbaren Saamen
Streut ein unſterblicher Gott. Du pfleg' und ernähre ſie ſorgſam.
Jetzo wandele heim, und enthalte Dich nichts zu erzählen.
Aber ich ſelbſt bin Dir der Erderſchütt'rer Poſeidon.
Alſo der Gott, und taucht in des Meeres aufwallende Wege.
Jene, befruchtet gebar den Peleus ſammt dem Nelens,
Welche gewaltige Diener des großen Zeus in der Zukunft.
(Homer Odyſſee XI. 235—255.)

Des Poſeidon Gemahlin aber war Amphitrite, die Tochter des Nereus und der Doris, mit welcher er den Triton erzeugte.

Im Trojaniſchen Kriege war Poſeidon ein erbitterter Feind der Troer, denn er grollte dieſer Stadt, weil er einſt in Gemeinſchaft mit Apollon für Laomedon die Mauern von Troja aufgerichtet hatte. Den beiden Göttern war nämlich vom Zeus, den ſie zu feſſeln verſucht hatten, dafür die Strafe auferlegt worden, ein Jahr lang den Menſchen um bedungenen Lohn zu dienen. Aber nachdem ſie die Mauer vollendet, wollte Laomedon die Götter um den bedungenen Lohn betrügen. Voll Zorn darüber ſchickte Apollon nach Troja die Peſt, und Poſeidon mit einer Waſſerfluth einen Wallfiſch, der die Leute auf dem Felde verſchlang. Laomedon entſchloß ſich, dem Willen des befragten Orakels zufolge, ſeine eigene Tochter als Sühnopfer dem Wallfiſch hinzugeben. Aber Poſeidons Zorn blieb unverſöhnt, und nach Troja's Fall zerſtört er

ſelber die Mauer der Stadt mit ſeinem Dreizack, und leitet Flüſſe hinein, ſie zu verwüſten. —

Seinem Weſen, als Waſſergott gemäß, kämpft Poſeidon auch mit den Göttern um den Beſitz des Landes, das er ihnen zu entziehen und ſich anzueignen ſtrebt mit ſeinen mächtigen, überfluthenden Meereswogen. So kämpft er mit Here um den Beſitz von Argolis, aber die zur Entſcheidung des Streites aufgerufenen Flüſſe Phoroneus, Kephiſos, Aſterion und Inachos entſchieden für Here; zur Strafe dafür entzog Poſeidon Argolis alles Waſſer, ſo daß die Flüſſe dort nur durch den vom Himmel herniederſtrömenden Regen geſpeiſt wurden, im Sommer aber ausgedörrt und leer erſchienen. Im Erechtheion zu Athen hatte Poſeidon, welcher auch oft als Erechtheus gedacht wird, einen Altar, auf welchem ein Dreizack abgebildet war, und woſelbſt man neben dem Erechtheus dem Poſeidon opferte. Ueberall, beſonders aber in den Küſtenſtädten, auf Vorgebirgen und Inſeln erhoben ſich Altäre, dem Poſeidon geweiht, vor Allem aber auf der Landenge von Korinth, wo dem Poſeidon zu Ehren die berühmten Iſthmiſchen Spiele aufgeführt wurden, die an Glanz den Olympiſchen Spielen gleich kamen, und in Wettkämpfen, Ringen und Fauſtkämpfen, gleich dieſen, beſtanden. Alle drei Jahre fanden dieſe Spiele, unter den, dem Gotte geweiheten Fichten ſtatt, und ganz Griechenland nahm daran Theil, mit Ausnahme der Eleer. Ueber den Ausſchluß dieſer letztern erzählt die Sage: Kypſelos, der Herrſcher von Korinth, habe dem Zeus zu Olympia eine goldene Statue geſetzt, ſei aber geſtorben, bevor noch ſein Name auf dem Weihgeſchenke eingegraben worden; die Korinther hätten nun die Eleer gebeten, ihren Namen darauf zu ſetzen, weil die Eleer dies aber nicht

gethan, hätten die Korinther sie von den Isthmien ausgeschlossen. (Schwenck Myth. d. Griechen 309.) Geweiht war dem Poseidon die Fichte, und geopfert wurden ihm schwarze sowohl, als weiße Stiere. —

Vielfach, gleich dem Zeus, ist auch Poseidon von der Kunst verherrlicht worden, und Praxiteles, so wie Skopas, schufen seine Statuen, von denen aber keine auf unsere Zeit gekommen ist. In allen Darstellungen erscheint Poseidon als das Ideal der starken Manneskraft, hoheitstrahlend und majestätisch, der jüngere Bruder des Zeus, aber weniger erhaben, als dieser. Gewöhnlich ist er stehend dargestellt, in der Rechten den Dreizack haltend; wenn er sitzend erscheint, lehnt er, mit vorgebeugtem Körper, mit dem einen Beine auf einer klippigen Anhöhe. Auch sieht man ihn oft kampfgerüstet auf seinen von Hippokampen gezogenen Wagen. Auf einem Basrelief in der Villa Albani sieht man Poseidon in langem Gewande, den Dreizack in der Hand; ein anderes Basrelief zeigt ihn in Gemeinschaft mit Amphitrite.

---

## Aphrodite.

Aphrodite, die Göttin der Liebe, der Anmuth und Schönheit, ist der mächtigsten Göttinnen eine, und das ganze griechische Volk huldigte in freudigem Jauchzen dem Dienste der liebreizenden Göttin des Genusses und der Freude. Und alt ist sie, wie die Welt, über die sie gebietet. Eine Tochter des Uranos, aus der abgehauenen, ins Meer gefallenen Schaam des Vaters erzeugt, nahte sie, die schaumgeborne Göttin, umleuchtet von Grazie und Schönheit zuerst dem heiligen Land Kythera, und stieg dann in Kypros aus dem Schaume empor

Aphrodite (Venus) die medicaische

Aphrodite von Melos

an das Land. Blumen sproßten unter ihren Füßen, und die ganze Erde jauchzte auf in himmlischem Entzücken, denn mit ihr ward der Welt die Erlösung aus ihrem Chaos, welche Erlösung die Liebe ist, und durch sie ward das Band geknüpft, das den Menschen an Himmel und Erde zugleich befestigt, das ihn zum Thier erniedrigt, im selben Momente wo es ihn zum lebenerzeugenden Gotte erhöht. Und diese schaumentstiegene Göttin ward in ihrer Verjüngung und Umgestaltung eine Tochter des Zeus genannt, denn als Zeus die Herrschaft der Welt übernahm, mußte die Liebe seine Tochter sein, die himmlische Liebe, welche das Menschengeschlecht dem Zeus verbindet, und die irdische Liebe, welche das Menschengeschlecht dem Zeus erhält und neues ihm fortzeugt. Dies ist Aphrodite Urania, die Liebe, welche zu den Sternen emporträgt, und Aphrodite Pandemos, die Liebe, welche die irdische Lust der Sinne erzeugt. Liebreizend und von Anmuth umstrahlt bezwang Aphrodite mit ihrer bezaubernden Gewalt, so wie die Menschen auch die Götter und Göttinnen, daß sie freudejauchzend sich ihrem Dienste weiheten, und nur drei der Göttinnen widerstanden ihrer verlockenden Macht, die keusche Hestia, die weise Pallas Athene und die kampfesmuthige Artemis. —

Vielfach, wie das Wesen der Liebe, ist auch das Wesen der Aphrodite, und jede Regung dieses vielfach bewegten Gefühls hat der Göttin ein anderes bezeichnendes Epitheton gegeben. Aphrodite Urania heißt sie, als himmlische, reine Liebe, Aphrodite Pandemos als irdische, sinnliche Liebe und Aphrodite Apostrophia, als die Liebe, welche von tadelloser, unnatürlicher Begierde abwendet. In diesen drei Eigenschaften aber ward sie besonders zu Theben verehrt, wohin

ihr Cultus durch der Aphrodite Tochter Harmonia gekommen war. — Der Hauptsitz ihres Cultus aber war zu Kypros, und darnach heißt Aphrodite auch Kypris, Paphia und Golgia, nach der Stadt Golgi, wo man sie hoch verehrte. In Kypros aber ward Aphrodite vorzugsweise verehrt als Göttin der heitern, beglückenden, im Genusse Befriedigung findenden, nicht entsagenden, sondern begehrenden Liebe. Der Segen dieser lächelnden Göttin ruhte glückbringend über den Kindern von Kypros, daß sie in Schönheit und Glück, in Freiheit und naturvoller Anmuth erblüheten, und indem sie der Aphrodite huldigten, die Werke der Göttin begingen in ungetrübter Seligkeit des Genusses. Der Act der sinnlichen Liebe ward hier zu einem heiligen Cultus geweiht, und in den auf Kypros stattfindenden Aphrodite-Mysterien ward der Eingeweihete mit der sinnlichen Liebe vertraut gemacht, ihm ward als Sinnbild der Zeugung ein Phallos, und als Erinnerung an die meerentstiegene Göttin ein bestimmtes Maaß Salz verliehen. Zu Paphos auf Kypros war der Hauptdienst der Aphrodite, und aus ganz Griechenland eilte man herbei zum jährlichen Feste der Paphischen Göttin. —

Ueberall aber waren der Aphrodite heilige Tempel geweiht. Ihrem innersten Wesen nach dieselbe, erhielt sie verschiedene Bezeichnungen nach ihren einzelnen Eigenschaften oder besonderen localen Elementen, welche die Sage ausgebildet hatte. So war in Salamis der Aphrodite Kataskopia ein Altar errichtet, und Kataskopia (die Herniederschauende), hieß sie nach folgender Sage: der schöne Iphis liebte die Anaxarete, aber er konnte von ihrem keuschen Herzen keine Gegenliebe erringen, weshalb er verzweifelnd sich an ihrer Thüre erhing. Mit unbewegtem Herzen sah die grausame

Anaxarete den Leichnam an ihrem Fenster vorübertragen, und ward deshalb von Aphrodite, die vom Himmel herniederschaute, zur Strafe ihrer Hartherzigkeit, in einen Stein verwandelt, welcher dann im Tempel der Aphrodite Kataskopia aufgestellt ward. — Nach einer andern Sage hieß sie auch Aphrodite Kallipygos (mit dem schönen Hintern), und als solche war ihr in Syrakus ein Tempel errichtet. Dort nämlich wohnten zwei Schwestern, Töchter eines Landmannes, die mit einander stritten, wer von ihnen Beiden den schönsten Hintern habe. Endlich zur Entscheidung des Streites, wandten sie sich an einen Jüngling, und vor diesem ihre Gewänder bis über die Hüften emporhebend, zeigten sie ihm den bestrittenen Theil ihrer Schönheit. Der Jüngling gab der Aeltern den Preis, und von heftiger Liebe erfaßt, vermählte er sich ihr, während sein Bruder die jüngere Schwester heirathete. Glücklich in ihrer Liebe, gründeten die beiden Schwestern der Aphrodite Kallipygos einen Tempel, und die Statue dieser Göttin stellte sie in besonders wollüstigen, weichen Formen dar, das Gewand bis über die Hüften emporgeschürzt. Eine solche Statue der Göttin Aphrodite Kallipygos befindet sich zu Neapel, und ist berühmt wegen ihrer Schönheit. — Zu Salamis hatte Aphrodite auch einen Tempel als Aphroditos, als Mannweib, als Darstellung der in dem Wesen der Liebe vereinigten Kraft des Erzeugens und Gebährens; in ähnlichem Sinne ward ihr in Argos das Fest Hybristika (das Fest der Ueppigkeit) gefeiert, bei welchem die Frauen in Männertracht, und die Männer umgekehrt in Weibertracht erschienen.

Aphrodite war vom Allvater Zeus dem Hephaistos vermählt worden, weil die Liebe sich dem Feuer und der

Gluth vermählen und Eins mit dieser werden muß, um zu der rechten Vollendung ihres Daseins gelangen zu können, aber nachdem sie erst einmal durchglüht worden von diesem Feuer des Genusses, konnte der mißgestaltete, hinkende Gott Hephaistos der Göttin der Liebe nicht mehr genügen, und, ihres Vaters, des liebeathmenden Zeus, ächte Tochter, strebte sie nach neuen Genüssen und neuen Entzückungen. Weil aber die Liebe, um ganz zu ihrem Höhepuncte zu gelangen, sich der Stärke und Kraft verbinden muß, weil sie zum wahren Genuß sich diesen erst erkämpfen muß und den Besitz sich erringen, so mußte auch die Göttin der Liebe sich dem kraftvollen Gotte des Kampfes in Liebe verbinden. Aphrodite mußte dem Ares in Liebe sich einigen. Liebend gesellten sie sich heimlich in des Hephaistos Gemächern, und schändeten des Gottes geheiligtes Ehebett. Helios, der Allsehende, verrieth aber diesen Frevel an Hephaistos, der gleich den sterblichen Ehemännern in arglosser Blindheit der Gemahlin Betrug nicht ahnte, und nun in furchtbarem Zorn erglühte. Voll arger Entwürfe eilte er in seine Schmiede, um dort unzerbrechliche, unlösbare Fesseln zu schmieden, mit denen er das Liebespaar zu strafen gedachte. Diese Fesseln, kunstvoll und unsichtbar, wie sie waren, legt er um sein eignes hochzeitliches Bett, und ging dann zum Schein nach Lemnos, der Stadt, die er vor allen andern liebte. Kaum sah Ares den Hephaistos von dannen gehn, als er eilig und sehnsuchtsvoll nach der schönen Göttin Kythereia in des Hephaistos Pallast eilte, und Aphrodite umschlingend, sie anflehte, da Hephaistos nicht daheim sei, mit ihm des Gemahles Lager zu besteigen, und des süßen Genusses zu pflegen. Aphrodite, die liebende Göttin, widerstand nicht seinem Flehen, und mit dem Ares bestieg sie das

Lager. Aber mitten im Genuſſe fühlten ſich Beide umſtrickt von den künſtlichen Banden des Hephaiſtos, ſo daß ſie kein Glied zu rühren, ihre Stellung nicht zu ändern vermochten. Hephaiſtos aber war von Helios benachrichtigt worden von der gelungenen That, und ſchleunigſt zurückkehrend, eilte er zum Olymp. Die Götter alle rief er herbei, die Freveltat der treuloſen Göttin zu ſchauen, und zu ſehen,

wie die Beiden in Lieb' ausruhn mit einander
Liegend in meinem Bett, und ich ſelbſt anſchauend, mich härme!
Nie zwar mochten hinfort auch ein weniges Jene ſo ruhen:
Beide verbuhlt wie ſie ſind, doch wollen ſie ſchwerlich gemeinſam
Schlafen! Allein nun ſoll mir Betrug und Feſſel ſie halten,
Bis mir zurück ſie alle der Vater gereicht, die Geſchenke,
Die ich als Bräutigam bot für die ſchamlos blickende Jungfrau!
Schön iſt zwar die Tochter, allein unbändigen Herzens!
Alſo ſprach er; da eilten zum ehernen Hauſe die Götter:
Poſeidaon kam, der Umaſſerer; auch Hermeias
Kam, der Bringer des Heils; auch kam der Treffer Apollon.
Aber die Göttinnen blieben vor Scham in ihren Gemächern.
Jetzo traten zur Pforte die himmliſchen Geber des Guten;
Und unermeßliches Lachen erſcholl den ſeligen Göttern,
Als ſie die Kunſt' anſchau'ten des allerfahrnen Hephaiſtos.
Alſo redete mancher, gewandt zum anderen Nachbar:
Nimmer gedeiht doch Böſes; der Langſame haſcht ja den Schnellen,
Alſo fing auch Hephaiſtos, der Langſame, jetzo den Ares,
Der doch an Schnelle beſiegt die Unſterblichen auf dem Olympos,
Er, ein Lahmer, durch Kunſt. Nun büßt ihm der Ehebrecher!
Alſo redeten Jen' im Wechſelgeſpräch mit einander.
Doch zu Hermes begann Zeus herrſchender Sohn Apollon:
Hermes, Zeus Sohn und Geſendeter, Geber des Guten,
Hätteſt du auch wohl Luſt, in mächtigen Banden gefeſſelt,
Auf dem Lager zu ruhn bei der goldenen Aphrodite?

Ihr antwortete drauf der beſtellende Argoswürger:
O geſchähe doch das, ferntreffender Herrſcher Apollon!
Wand', auch dreimal ſo viel, unendliche, möchten mich feſſeln,
Und ihr all', o Götter, es ſchaun, und die Göttinnen alle;
Dennoch ruht' ich gern bei der goldenen Aphrodite!
Alſo ſprach er, da lachten umher die unſterblichen Götter.

(Homer Odyſſee. VIII.)

Nur Poſeidon lachte nicht, denn ihn jammerte des gefangenen Liebespaares, und er flehete ſo lange zum Hephaiſtos, bis dieſer ſich bewegen ließ, und die Bande der Gefangenen löſte. Da ſprangen die Entfeſſelten vom Lager empor, und ſchamvoll eilte Aphrodite gen Paphos, zu dem ihr geheiligten Hain mit dem duftenden Opferaltar, wo die Charitinnen ſie empfingen, ſie badeten, mit ambroſiſchen Oelen ſalbten, und mit wunderbar ſchönen Gewändern ſie ſchmückten.

Aus den Umarmungen des Ares gebar ihm die Aphrodite den Phobos (Grauen) und den Deimos (Furcht) und ferner noch die himmliſche Tochter Harmonia, welche ſpäter ſich dem Kadmos vermählte. Alle Götter des Olymps waren bei dieſer Hochzeit zugegen, und brachten ihre Geſchenke dar; Pallas Athene aber ſchenkte der Harmonia ein Halsband, das die Kraft hatte, Unheil und Verderben anzuſtiften, und dieſe entſetzensvolle Kraft vielfach in der Familie des Kadmos bewährte. —

Doch nicht bloß bei den ſeligen Göttern vergaß Aphrodite die dem Gemahle Hephaiſtos gelobte eheliche Treue; mit leicht beweglichem Blute, ſchnell begehrenden Sinnen konnte die Göttin der Liebe auch der Liebe der Sterblichen nicht widerſtehen, und überließ ſich freudvoll und ſelig, und nicht gewarnt durch des eiferſüchtigen Hephaiſtos Rache, ſtets jeder

neuen Begierde und jedem neuen Aufwallen ihres Gefühls. Denn die Liebe, obwohl flatterhaft, und mit leicht beschwingten Sohlen von einem Gegenstande zum andern eilend, ist doch in ihrem innersten Wesen immer dasselbe Gefühl, dasselbe unaussprechliche Sehnen nach Befriedigung, Genuß und Wonne, und so giebt, mit stets erneuertem, jungfräulichen Verlangen, sich die Göttin der Liebe immer neu und jung und unberührt mit vollem unentweihten Herzen jeder neuen Liebe, und jedem neuen Genusse hin. Flatterhaft ist sie, und scherzend, und so war auch ihre Liebe zum Anchises ein holder Scherz, von dem die Göttin selber nicht ahnte, daß er so ernste Folgen haben würde. Es war aber diese Liebe der Aphrodite zum Anchises eine Art Rache der Götter, und des Zeus zumal; weil Aphrodite diesen so oft zur Liebe bewegt hatte für sterbliche Weiber, wollte er sie dafür strafen, indem auch sie für einen Sterblichen erglühen mußte, und sich fürder nicht rühmen dürfe im Kreise der seligen Götter, nur Unsterblichen in Liebe sich ergeben zu haben. Deshalb flößte er ihr Liebe ein zu dem Hirten Anchises, der seine Rinder weidete am Fuße des Ida, und von so göttergleicher Schönheit war, daß Aphrodite bei seinem Anblicke unendliche Sehnsucht im Herzen empfand, und ihn zu besitzen verlangte. Deshalb eilte sie zu ihrem Haine nach Paphos, dessen Pforte sie hinter sich verschloß, und mit der Charitinnen Beistand sich badete und salbte, und mit schönen Gewändern sich umhüllte, und mit goldenem Geschmeide sich schmückte. Dann eilte sie nach dem Ida und trat in das Gehöfte, wo Anchises, der schöne Hirte, weilte. Es folgten ihr die Thiere des Waldes, die graulichen Wölfe und die funkelnden Löwen, die Bären und die Panther wedelnd und lenksam, und als Aphrodite hold lächelnd sie anblickte,

erglühten sie in heftiger Liebesbrunst, und lagerten sich paarweise in den schattigen Bergschluchten des Ida. Sie aber ging zum Zelte des Anchises, der allein von seinen heerdeweidenden Genossen daheim war, und im Hofe auf und ab wandernd, die Cither spielte. Da stand sie vor ihm, in züchtiger Mädchengestalt, die herrliche Aphrodite, und machte ihn stumm vor Erstaunen über ihre Schönheit und die Pracht ihrer Gewänder. Aber als er sie begrüßte als der seligen Göttinnen eine, der er Altäre zu errichten, und Opfer darzubringen freudig gelobte, wußte sie listenreich mit lächelnden Worten ihn glauben zu machen, sie sei ein sterbliches Weib, und Hermes habe sie hierher gebracht, daß sie die rechtmäßige Gemahlin werde des Anchises. Aber nur, wenn seine Aeltern den Bund gesegnet, sagte sie ihm, wolle sie die seine werden, und bis dahin möge er ihrer Jungfräulichkeit schonen, und mit Kuß und Umarmung ihr ferne bleiben. Doch ihre anscheinend sittsamen Worte ließen den Anchises nur noch zu heftigerem Liebesbegehren erglühen, und mit leidenschaftlicher Gluth gelobte er:

Es soll keiner der Götter, und keiner der sterblichen Menschen
Mich abhalten anjetzt, eh daß ich in Liebe Dir nahte
Ohne Verzug; auch nicht, wenn selbst von dem silbernen Bogen
Schösse die sühnenden Pfeile der Fernhintreffer Apollon.
Wollt' ich ja selber sodann, o Du Weib, Göttinnen vergleichbar,
Wann Dein Lager ich theilt', in des Aides Wohnung hinabgehn.
Sprach es, und faßt ihr die Hand, und die lächelnde Aphrodite
Schlich, abwendend das Haupt, und die herrlichen Augen gesenket
Zu dem gebetteten Lager dahin, wo dieses gebettet
War mit den weichen Gewanden dem Könige; aber darüber
Lagen die Vließe von Bären und tiefaufbrüllenden Löwen,
Die er selber erlegt auf ragenden Waldberghöhen.

Als sie nun aber bestiegen das Bett, das treflich gemacht war,
Nahm er zuerst ihr allen den glänzenden Schmuck von dem Leibe,
Spangen und Ohrring' auch und gewundene Ketten und Halsband,
Löste den Gürtel ihr ferner, und that ihr die prächtigen Kleider
Aus, und legte sie dann auf silbergebuckeltem Sessel
Hin, und hierauf nach Willen und Fügung himmlischer Götter
Legte der Sterbliche sich zur Unsterblichen, ohn' es zu wissen.

(Homer's Hymnen. Uebersetzt von Schwenck S. 112.)

Dann, als der Schlummer süßer Ermattung sich auf Anchises herabgesenkt, schwebte Aphrodite leise vom Lager empor, umhüllte sich wieder mit ihren prächtigen Kleidern, und weckte Anchises, um jetzt ihm zu erscheinen, umleuchtet von ambrosischem Glanze und strahlend in göttlicher Schönheit. Dem Erbebenden sagte sie, daß er eine Göttin in seinen Armen umfangen, und klagte mit bittern Schmerzen, daß die Leidenschaft sie so weit erniedrigt, in eines Sterblichen Armen ihrer hohen Göttlichkeit zu vergessen, und daß sie nun dem sterblichen Manne einen Sohn gebären müsse. Diesen Sohn wolle sie sie deshalb auch Aeneas (Mann der Schmerzen) nennen, und zu großer irdischer Herrlichkeit wolle sie den Sohn verklären, falls Anchises es Niemand verrathe, daß sie, die herrliche Aphrodite, die Mutter seines Sohnes sei. — Nachdem sie also zu dem staunenden Anchises gesprochen, schwebte sie empor zu den himmlischen Höhen des Olympos. (Homerischer Hymnus auf Aphrodite.)

Die nach Genuß strebende Liebe vergißt bald in neuen Entzückungen den durch die Liebe erregten Kummer, und in neuen Wonnen verbluten die alten Schmerzen. Hatte Aphrodite in der ersten Umarmung eines Sterblichen noch geklagt, so ließ die Leidenschaft sie dennoch bald wieder einem

Sterblichen erliegen, dieſer Beglückte aber war der vielgefeierte Adonis.

## Adonis.

Adonis war der Sohn der Smyrna oder Myrrha, der Tochter des Kinyras, welcher wiederum ein Enkel war des Pygmalion, dem die gnädig geſinnten Götter das geliebte Steinbild umwandelten zum fühlenden, lebensvollen Weibe. So hatte die Liebe Segen gebracht in das glanzvolle Haus des Pygmalion, aber ſeinen Söhnen und Enkeln ſollte ſie Kummer bringen und Unheil. — Schön und lieblich war des Kinyras Tochter Myrrha, die Enkelin Pygmalions, aber gleich ihrer unverwandelten Aeltermutter, ſchien ſie empfindungslos und kalt, wie Marmor zu ſein. Weder das Flehen der ſchönſten Jünglinge, noch die Befehle ihres Vaters konnten ſie zur Liebe bewegen. Erzürnt, daß eine Sterbliche es wage, ihrer Macht zu widerſtehen, hauchte Aphrodite der hartherzigen Jungfrau eine unnatürliche Liebe zu ihrem eignen Vater ein. Gramvoll und in unbefriedigtem Sehnen vergingen der liebekranken Myrrha die Tage, bis ſie ſich endlich ihrer Amme entdeckte, und dieſe ihr ihre Hülfe zuſagte. Verkleidet brachte dieſe die liebende Myrrha in ihres Vaters Schlafgemach, der, unwiſſend des Frevels, ſie umarmte. Zwölf Nächte kam Myrrha unerkannt in ihres zärtlichen Vaters Gemach, endlich aber, begierig, die geheimnißvolle Geliebte zu ſehen, rief dieſer die Diener mit Licht herbei, und erkannte mit Entſetzen in der Geliebten ſeine eigene Tochter. Wuthentbrannt zückte er nach ihr ſein Schwerdt, Myrrha aber entfloh dem väterlichen Hauſe, und irrte ſchweifend durch die Felder, bis ſie zu Arabiens Palmenhainen kam. Dort ſank

ſie ermattet zuſammen, und flehte zu den Göttern, ſie zur Strafe ihres Frevels zu verwandeln und unkenntlich zu machen. Und während ſie noch flehte, ſchloß ſich ſchon die Erde um ihre Füße, und hielt ſie feſt, zu Zweigen verhärteten ſich die empor gerichteten Arme, Blätter ſproßten aus den Fingern auf und zum Myrrhenbaume verwandelt ward die Geſtalt der ſchönen liebeskranken Myrrha. In dem Stamme der Myrrhe wuchs und gedieh der von der Liebe ihres Vaters empfangene Sohn ſeiner Vollendung und Zeitigung entgegen, und als die Zeit gekommen war, ächzte und krümmte ſich der Baum in unendlichem Wehegefühl, und aus der berſtenden Rinde kam ein wimmerndes Knäblein hervor, das die Waldesnymphen freundlich empfingen, und es ſanft betteten im Gras, und es ſalbten mit den Thränen des mütterlichen Myrrhenbaumes. Dieſer Knabe war Adonis, der ſchnell emporwuchs zu wunderherrlicher Schönheit. Als er zum Jüngling erwachſen war, ſchäkerte einſt die goldene, lächelnde Aphrodite mit ihrem Sohne Eros, und verwundete ſich dabei an einem ſeiner geſpitzten Pfeile. So, vom Liebespfeil verwundet, gewahrte ſie den liebreizenden Adonis und erglühte für ihn in heißer Liebe, die der Jüngling mit eben ſo leidenſchaftlichem Gefühl erwiderte. Nun floh die zärtliche Aphrodite ihre heiligen Haine, ja, die Gemeinſchaft der Götter ſelbſt, der Himmel hatte ihr kein Glück zu bieten, das ſie nicht herrlicher genoß in den Armen des ſchönen Adonis. Tagelang ſaß ſie koſend mit ihm, dem kühnen Jäger, im Schatten des Waldes, den Geliebten in ihrem Schooße haltend und ihm wunderbare Mährchen erzählend von ihrer Liebe und ihrer Göttermacht. Oft auch durchſtrich ſie ſchäkernd an ſeiner Seite die Triften, und jagte mit ihm die leichtfüßigen Haſen und anderes unſchädliches

Wild; vor den Wölfen aber und Bären, den Ebern und Leuen hatte ſie zaghafte Furcht, und oft warnte ſie den kühnen Freund, und bat ihn, dieſe wilden Thiere zu meiden und niemals zu kämpfen gegen Thiere, die ſich ihm zur Wehre ſetzen könnten. — Adonis verſprach es, aber der Kühne vergaß der Schwüre, welche er der Zaghaftigkeit geleiſtet. Von Eiferſucht gegen den Jüngling entbrannt, der die Schönſte der Göttinnen dem Olymp entfremdete, nahte Ares dem tapfern Adonis in der Geſtalt eines Ebers; Adonis warf die Lanze nach ihm, und verfehlte den Eber, der nun in wüthenden Sprüngen auf ihn einſtürzte, und ihn mit ſeinen Hauern zerfleiſchte, daß er ſterbend zuſammenſank. — Aphrodite vernahm den Todesſchrei des Geliebten, und verzweiflungsvoll eilte ſie herbei; mit flatterndem Haar, angſtſtöhnend durchrannte ſie den Wald; die Dornen der weißen Roſe ritzten ihre Haut, daß das Blut hervorſtürzte, und die Blätter der Blume benetzend, ſie zu der erſten rothen Roſe verwandelte. Unter Thränen und Jammern zerſchlug ſie ſich die lilienweiße Bruſt, und als ſie ihn endlich fand, in ſeinem Blute ſchwimmend, ſchuf ſie, um ſeinem Andenken ein dauerndes Denkmal zu ſetzen, aus ſeinem Blute die Anemone. (Ovid Metamorph. X.) Der Aphrodite Liebesſchmerz bewegte den Vater der Götter, und er geſtattete, daß Adonis nur die eine Hälfte des Jahres im Hades, die andere Hälfte aber bei der Aphrodite weile, welche mit ihm drei Kinder erzeugte, den Priapos (welcher in ſpäterer Zeit, als Sinnbild der Befruchtung, als Gott verehrt ward), den Ahnherrn der Kypriſchen Stadt Golgi, Namens Golgos, und die Beroë. — In den alljährlich im Junius ſtattfindenden Adonien feierte man das Suchen der Aphrodite, und die Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten.

Vielfach hat die bildende Kunst sich bemüht, die Göttin der Liebe zu preisen durch herrliche Darstellung ihrer Schönheit und anmuthsvollen Lieblichkeit, und die größten griechischen Künstler haben sie als das Ideal der Schönheit und Grazie den staunenden Völkern zur Anschauung gebracht. Apelles malte Aphrodite als meerentstiegene Göttin Anadyomene, Praxiteles schuf die in den Gärten von Athen aufgestellten herrlichen Statuen der Kolischen (Bekleideten) und der Knidischen (nackten) Aphrodite, ebenso hat Skopas eine wundervolle Aphrodite gebildet. Von allen diesen Meisterwerken der griechischen Kunst ist keins unserer Zeit überkommen, doch sind uns vorzügliche, nach der Schilderung jener Werke gebildete Statuen aufbehalten. Die berühmtesten derselben sind: die mediceische Venus, die nackte stehende Göttin, seitwärtsblickend, Brust und Schaam mit den Händen bedeckend; die sogenannte Venus von Milo in Paris, nackt bis zu den Hüften, über den untern Theil des Körpers leicht umgeschlagene Gewandung; die Aphrodite in der Borghesischen Sammlung zu Rom, nackte Gestalt, im Begriff, sich das Schwerdt des Ares umzuhängen; ihr zur Zeit steht Gros, sich mit dem Helm des Kriegsgottes schmückend. — Das Ideal der Göttin ist sinnliche Schönheit und lieblreizende Anmuth. Ihr Gesicht zeigt gewöhnlich ein Oval, die Stirn ist niedrig, die Augenbrauen schön und heiter gewölbt, das Auge voll schmachtenden Ausdrucks und klein erscheinend durch die etwas gedrückten Augenlider, die überall unserer Göttin charakteristisch sind. Der Mund ist klein, die Lippen anmuthig schwellend und von lieblichem Lächeln umspielt, die Spitze und der Rücken der Nase zierlich gerundet, die Wangen in reizender Fülle, und in der Mitte des runden, wenig hervortretenden Kinnes ein

leichtes Grübchen. Die Haare liegen von der Stirn und den Schläfen in ſanften Wellen zurück, und bilden hinten einen Knoten, während ſich über dem Scheitel eine Haarſchleife erhebt. Die Geſtalt voll und üppig, aber begabt mit allem jungfräulichen Reiz. (Hirt's Bilderbuch Heft I.)

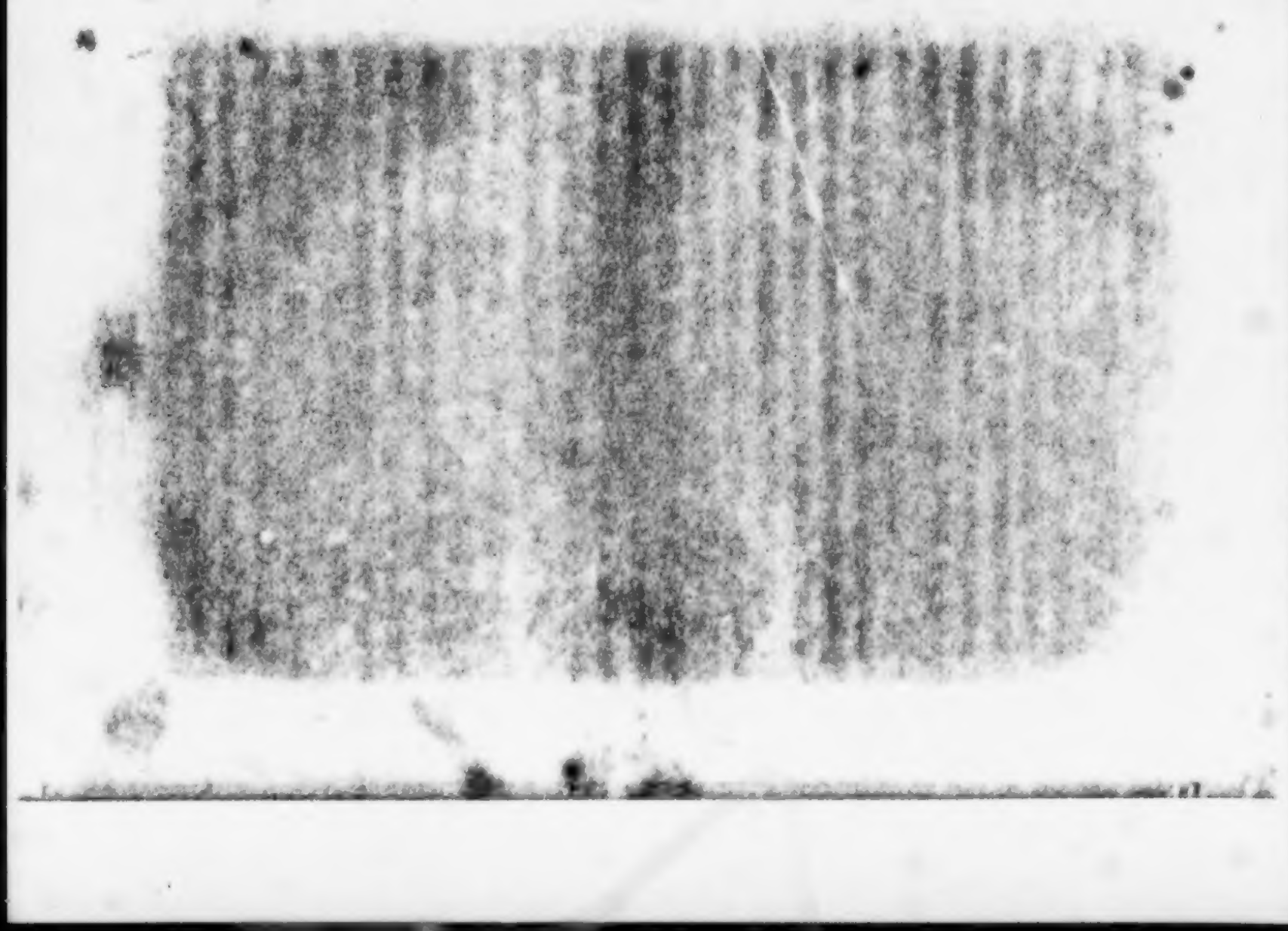
---

## Hephaiſtos.

Hephaiſtos, der Gott des Feuers, ein Sohn der Here, welchen ſie, voll Eiferſucht, daß Zeus die Pallas Athene erzeugt, gleichfalls ohne Zuthun ihres Gemahls aus ſich ſelber erzeugte, gehörte urſprünglich dem alten Elementar-Dienſte an, und war die göttliche Kraft des Feuers ſelber. Darauf auch deutet Homer hin, wenn er die vulkaniſche Inſel Lemnos einen Lieblingsaufenthalt des Hephaiſtos nennt. Dort, auf Lemnos, war ihm auch frühe ſchon im Kabeirendienſt geheimnißvolle Verehrung geweiht. Als aber aus den Elementen hervor ſich die olympiſchen Götter als gebietende Mächte empor rangen, ſtieg auch aus dem Feuer der dies Element beherrſchende Hephaiſtos hervor, der, nicht mehr das Feuer ſelber, ſondern die heilige Kraft iſt, welche durch das Feuer ſchafft und wirkt. Hephaiſtos, der Gott des Feuers, benutzt daher dies Element nur zu ſeinem Dienſt, und deshalb auch iſt er der Erfinder aller der Künſte, welche durch die Kraft des Feuers erzeugt worden, und hat ſelber die kunſtvollſten Sachen den Göttern gefertigt, von denen Homer vielfach berichtet. So eilt einſtmals Thetis zum Hephaiſtos, um dieſen zu bitten, ihr Waffen und Wehr für den geliebten Sohn Achilles zu ſchmieden.

Hephaistos (Vulcan)

Pallas Athene (Minerva)



Und Hephaiſtos Pallaſt erreichte die Herrſcherin Thetis
Sternenhell, unvergänglich, der vorſtrahlt unter den Göttern,
Welchen aus Erz er ſich ſelber gebaut, der hinkende Künſtler.
Ihn dort fand ſie in Schweiß um die Blaſebälge beſchäftigt
Eifrig: denn Dreifüße bereitet er, zwanzig in Allem,
Rings zu ſtehn an der Wand des wohlgegründeten Saales.
Goldene Räder befeſtigt er Jeglichem unter den Boden,
Daß ſie aus eigenem Trieb' in die Schaar eingingen der Götter,
Dann zu ihrem Gemach heimkehreten, Wunder dem Anblick.
Sie nun waren ſo weit gefertiget; nur noch der Henkel
Kunſtwerk fehlte daran; jetzt fügt' er ſie, hämmernd die Nägel.

(Homer Il. VIII. 368—380.)

Und froh iſt er, der Thetis eine Bitte erfüllen zu können, denn von früherer Zeit her iſt er ihr vielfach verpflichtet. Here nämlich, als ſie den Sohn erblickte, den ſie ſich ſelber erzeugt, fand ihn ſo häßlich, daß ſie zornig ihn aus dem Olymp hinab ſchleuderte in die gähnende Tiefe des Meeres. Er wäre verloren geweſen, wenn nicht Thetis und Eurynome, die Tochter des Okeanos, ſich ſeiner erbarmt, und, indem ſie ihn ſchützend in ihren Schooß aufnahmen, ihn vom Untergange gerettet hätten. Die erſten neun Jahre ſeines Lebens blieb er in unterirdiſcher Grotte bei ihnen, und verfertigte allerlei Kunſtwerke, Spangen, Ringe, Nadeln und Ketten, und ſeiner Mutter einen kunſtvollen Stuhl, den er ihr ſandte. Kaum aber hatte Here ſich auf denſelben geſetzt, als ſie, von geheimnißvoller, unwiderſtehlicher Gewalt gehalten, ſich nicht wieder zu erheben vermochte. Schrecken und Aufruhr entſtand unter den Göttern, und trotz ihres Bemühens vermochte keiner von ihnen die kunſtvollen Bande zu löſen, mit denen Hephaiſtos ſeine Mutter gefeſſelt hielt, er ſelbſt aber weigerte ſich, von Here verſtoßen, wieder zum Olymp zu kommen, und die Göttin zu

befreien. Dionyſos aber überliſtete ihn, indem er ihn berauſchte, und den Trunkenen zurückführte in den Olymp und zu den ſeligen Göttern. (Pauſanias I.) Von dieſer Zeit an weilte er nun wieder im Olymp, und weil er in kunſtvoller Werkthätigkeit ſchöne Gebilde erſchuf, mußte auch die Göttin der Schönheit und Anmuth ſeine Gemahlin werden; wie vielfach getrübt dieſe Ehe jedoch war, das haben wir ſchon zuvor bei der Aphrodite geſehen. — Nannte man Hephaiſtos, weil er Kunſtwerke ſchuf, den Gemahl der Göttin der Liebe und Schönheit, ſo nennt ihn Homer aus demſelben Grunde den Gemahl der Charis, der Göttin des Liebreizes, die Homer die ſchöne und holde, fein umſchleierte Göttin nennt. — Glanz und Pracht herrſcht im Hauſe des Hephaiſtos, und wie häßlich und hinkend der Gott immer auch ſein mochte, ſo zeigte er ſich doch vor Andern immer nur im Strahlenglanze ſeiner Göttlichkeit. So bei Homer, als Thetis ihn aufzuſuchen kommt, und Charis den Gemahl ruft, iſt er in der Werkſtatt beſchäftigt —

und vom Amboß hub ſich das rußige Ungeheuer
Hinkend, und mühſam ſtrebten daher die ſchwächlichen Beine.
Abwärts legt er vom Feuer die Bälg' und nahm die Geräthſchaft;
Alle Vollender der Kunſt, und verſchloß ſie in ſilbernen Kaſten;
Wuſch ſich dann mit dem Schwamme die Händ' und das Antlitz,
Auch den nervichten Hals und den haarumwachſenen Buſen;
Hullte den Leibreck um, und am mächtigen Stab' aus der Thüre
Hinkt' er hervor; auch ſtützten geſchäftige Mägde den Herrſcher
Goldene, Lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung:
Dieſe haben Verſtand in der Bruſt, und redende Stimme,
Haben Kraft und lernten auch Kunſtarbeit von den Göttern.
Schräge vor ihrem Herrn hin eilten ſie; er nachwankend
Nahte, wo Thetis ſaß, und nahm ſich den ſchimmernden Seſſel.

(Homer Il. XVIII. 410—422.)

War des Hephaistos Ehe mit Aphrodite sowohl, wie mit Charis kinderlos, und berichten uns Homer, wie Hesiod, nichts von Kindern des Hephaistos, so dichtete ihm die Sage doch mehrfache Vaterschaft an. Der bedeutendste Mythos dieser Art ist: Hephaistos war von heftiger Leidenschaft zur Pallas Athene entflammt, und verfolgt einst die Einsame mit seiner lüsternen Liebeswerbung. Sie aber stieß den Glühenden zurück, der nun in üppiger Ergießung die Erde befruchtete, aus welcher dann der Knabe Erichthonios, mit Schlangenfüßen, hervorkam. Athene ließ ihn unter der Aufsicht eines Drachen heimlich erziehen; packte ihn dann in eine Kiste und gab ihn den drei Töchtern des Kekrops, Herse, Agraulos und Pandrosos zur Aufbewahrung, mit dem Befehl, die Kiste nicht zu öffnen. Sie jedoch vermochten ihrer Neugierde nicht zu widerstehen, und als sie in der Kiste den schlangenumwundenen Knaben erblickten, stürzten sie sich, vor Entsetzen wahnsinnig geworden, ins Meer, die Schlange aber heftete sich an das Schild der Athene fest. Dargestellt wird Hephaistos in rüstiger Manneskraft. Eine untergesetzte Gestalt, kurz, gedrungen, mit starker Brust und muskulösen Armen, und etwas eckigen Formen überhaupt. Ueber die behaarte Brust rollt ein voller, lockiger Bart nieder und über dem gelockten Haupthaar, das zu beiden Seiten der stark gewölbten Stirn niederfällt, trägt er eine spitze, oben gerundete Mütze. In der Hand hält er, als charakterisirende Werkzeuge seiner Kunst, den Hammer, die Zange oder den Amboß.

In vieler Beziehung ihm nahe verwandt, dem Hephaistos als attische Landesgottheit zur Seite stehend, und gleich ihm die schützende Göttin des Feuers und der Kunst erscheint Pallas.

## Pallas Athene.

Die jungfräuliche Göttin Athene ward zuerst die Tochter des Poseidon genannt, und als solche war sie im Elementardienste der ältesten griechischen Zeiten zugleich Göttin des Wassers und Feuers. Diese, Wasser und Feuer in sich vereinigende Göttin, die als zündender Blitz aus der feuchten Wasserwolke hervorstürzt, ist die Athene Tritogeneia, die Tochter des Triton, oder des Wassers, oder auch die Tochter des Poseidon und der Nymphe Tritonis. Herodot erzählt, daß ihr Vater Poseidon zur jungfräulichen Tochter Athene in unreinen Gluthen entbrannte, weshalb sie zürnend sich von ihm wandte, zum Zeus entfloh, der sie als Tochter annahm. Das heißt, mit dem höhern geistigen Leben der Griechen mußte auch die Schutzgöttin dieser nationalen Geistesentwickelung eine Wandlung erfahren: aus den Elementen, aus den Wassern und der niedrigen Erde steigt sie empor zum Himmel, um eine Tochter zu werden des Gottes, der über allen Welten ruht. So wird Athene die Tochter des Zeus; mit der Metis, der Weisheit, hat er sie erzeugt, und dann, auf den Rath des Uranos und der Gaia, verschlingt er die Metis, weil jene ihm vorhergesagt, daß ihm die Metis später noch einen Sohn gebähren werde, der ihn seiner Macht und Herrlichkeit beraube. So wird, damit Pallas Athene geboren werde, Zeus, indem er die Metis verschlingt, Mann und Weib zu gleicher Zeit, um in der Einheit der Geschlechter, in ungetheilter Zeugungskraft, und gewissermaßen innerlich verbliebener Vaterschaft sich selber die Tochter zu gebähren, mit welcher er aus sich einen Theil seiner selbst entläßt, und welche, in innigster Zugehörigkeit, eine Offenbarung ist

seines eigensten innersten Wesens. Als die Stunde der Geburt mit ihren Schmerzen und Wehen gekommen ist, schlägt Hephaistos auf des klagenden Zeus Befehl mit der Axt auf des höchsten Gottes Haupt, und in voller glänzender Waffenrüstung entstieg die herrliche Tochter dem Haupte des Zeus. — Nun erst, des höchsten Gottes eingeborne Tochter, hat sie ihres Daseins Bestimmung erreicht, und die Tochter des Himmels wird die segnende und schützende Gottheit des Menschengeschlechtes.

Alles, was an Weisheit, Milde, Sanftmuth und Güte den Menschen eignet, das ist ein Geschenk der Pallas Athene, sie ist aller Erfindungen Mutter, denn alles Neue, alles Große und Schöne, alle Poesie und Kunst, alle Hoheit und geistige Schönheit, kurz alles Geistige, das entspringt aus ihr, das hat sie gegeben für die Menschheit, der zum Segen und Gedeihen sie wirkt und schafft, und deren stets bereite, gnädige Helferin sie ist. Sie gibt daher dem Sterblichen die Kraft des Geistes und Verstandes, sie legt in ihn den Drang nach Wissen und Erkenntniß, sie macht ihn fähig, große Dinge zu leisten, und auf allen Gebieten des Lebens durch Erfindungen das Mangelhafte zu vervollkommnen. Alles Große, alles Gute, das beschützet sie, und deshalb flehet zu ihr, wer etwas Großes vollbringen will. Den Helden verleiht sie den Sieg und steht schützend ihnen zur Seite im Gewühl des schmetternden Kampfes, denn sie ist auch Göttin des Kampfes und der Schlacht; die höhere Idee der Schlacht, die ruht in ihr. Ares ist der Gott der wilden Kampfesthat, der Gott des Schlachtens und Mordens, des rohen Dareinschlagens; wenn die Heere gegeneinanderkämpfen, wenn in gluthrothen Bächen das Blut dahin strömt, dann herrscht der unbändige

Kriegesgott Ares. Aber die höhere, gedankenvollere Idee des Krieges, das ist Pallas Athene, sie ist es, die den Schlachtplan entwirft, und die Schlachtordnung leitet, sie schärft den Blick des Feldherrn, daß er mit kundigem Auge das Rechte erspähet, und in geeigneter Weise die Heerschaaren ordnet und vertheilt. Als diese Göttin des Gedankens haßt sie aber auch den wilden zügellosen Ares, und Homer erzählt, daß, als Zeus den Göttern gestattete an dem Trojanischen Kriege Theil zu nehmen, Pallas Athene sich dem Ares kämpfend gegenüberstellte, und ihn mit einem Stein so heftig traf, daß er blutend und schreiend zusammenstürzte, während Athene ihn mit höhnischen Worten verlachte. Die Helden vor Troja beschützte sie aber im Kampfe, besonders den klugen Odysseus; auch dem Perseus, wie dem Bellerophon und Herakles war sie gnädige Schutzgöttin. —

Wie sie Schutzherrin ist des Kampfes und der Schlacht, so ist sie auch Schutzherrin der Städte, und als solcher ward in jeder Stadt das Bild der Göttin des himmlischen Feuers unter dem Namen Palladion hoch verehrt, und auf seinem Besitz ruhte das Heil der Stadt. Das berühmteste und älteste aller Palladien war das Trojische, und über dasselbe sagte ein alter Mythos: Athene ward vom Triton erzogen in Gemeinschaft mit des Tritons Tochter Pallas. Als sie sich einst im Wurfspiel übten, schien Pallas über Athene den Sieg zu erringen, weshalb Zeus, für die Tochter zitternd, der Pallas sein Schild, die welterschütternde Aegis vorhält. Als sie nach diesem hinblickte, ward sie von Athene tödtlich getroffen. Aus Kummer aber um die von ihr getödtete Gespielin, ließ Athene ihr Bild verfertigen, dem sie die Aegis umhing, und es neben dem Bilde des Zeus aufstellte. Zu diesem

Bilde flüchtete ſich Elektra, oder Hemera, die Göttin des Tages, als Zeus ſie überwältigt und geſchwächt hatte, indem er mit ihr den Jaſion und den Dardanos erzeugte. Aber die jungfräuliche Göttin, entrüſtet über die Berührung ihres keuſchen Bildes von ſo unreinen Händen, warf das entweihte Bild auf Ilion herab, und dort weihte ihm Ilos, der es fand, und es für das günſtige Zeichen hielt, um das er Zeus für die Gründung Ilions gebeten, ein Heiligthum. (Schwenck: Mythologie der Griechen, S. 59.) Dies Bild war drei Ellen hoch, mit aneinandergeſchloſſenen Beinen aufrechtſtehend, in der Rechten den Speer, in der Linken Rocken und Spindel haltend. — Auch die häuslichen Beſchäftigungen waren von der Athene erfunden, und die Spindel, wie den Rocken hatte ſie den Weibern als häusliche Beſchäftigung gegeben. Und ſo wohl und geſchickt hatte man gelernt, dieſe Spindel anzuwenden, daß ſogar eine Sterbliche es wagte, die Göttin zum Wettkampfe in der Kunſt des Webens herauszufordern. Dieſe Verwegene war Arachne, die Tochter des Idmon. Athene nahm den Wettkampf an und webte Scenen aus dem glorreichen Daſein der Götter. Arachne aber ſtellte in kunſtvollem Gewebe die minder glorreichen Begebenheiten und Liebesgeſchichten der Götter dar. Voll Unwillens zerriß Athene das Gewebe, und Arachne, der Göttin Zorn fürchtend, erhing ſich; aber Athene, um ſie zu ſtrafen, verwandelte ſie in eine Spinne, und verdammte ſie ſo, immer zu weben, und immer am eigenen Faden ſich ſelber aufzuhängen. — Auch die Flöte hat Athene erfunden; als Perſeus der Meduſa das Haupt abſchlug, klagten die Schlangen auf dem Haupte der beiden andern Gorgonen mit flötendem Gezi̇ſche über dieſe That, und nach dieſer Schlangenklage bildete Athene die

Flöte. Als sie aber im Kreise der seligen Götter im Olymp dies neuerfundene Instrument blies, lachte Aphrodite über der Göttin aufgeblasene Wangen, und Athene ging zum Idäischen Quell, um in dessen Spiegel sich zu beschauen. Entsezt über die Verzerrung ihrer Züge, warf sie die Flöte von sich, und schwur Dem Verderben, welcher sie aufheben würde. —

Die Vereinigung so vieler Eigenschaften in Einer Göttin gab Veranlassung zu den verschiedenartigsten Benennungen der Göttin, je nachdem man eine oder die andere Eigenschaft an ihr hervorheben oder preisen wollte. — Als Athene Tritogeneia ward sie verehrt, als die dem Wasser entstiegene geistige Mutter der Menschen, welche zugleich das Feuer gegeben, das die Vermittelung alles Nüzlichen gewesen, und ohne welche auch die Kunst nicht hätte gedeihen können. Die Athene Tritogeneia hatte ihr vorzüglichstes Heiligthum am Tritonsee. Ueber die dortige Verehrung der Göttin führen wir eine Bemerkung Creuzer's (a. a. O. S. 440) an: „Hier zeigen uns Festspiel und Mythos ihre jungfräuliche Zucht, und ihr strenges kriegerisches Wesen. Durch Beides wird eine Göttin Pallas verherrlicht, die weder vom Vater Pallas, noch von der Gespielin desselben Namens etwas wissen will. Sie wendet sich strafend weg von dem Unreinen, wirft weg das Palladium (das Bild der von ihr erschlagenen Pallas), nachdem es die unreine Elektra berührt, wirft weg als Athenäa die entstellende (die erregende, die leidenschaftliche) Flöte." — „Eine Fülle von Begriffen war in ihrem Beinamen Tritogeneia niedergelegt. So sollte sie heißen vom Tritonsee, vom dritten Monatstage, von Jupiters Haupt (*Τριτώ* hieß Böotisch Haupt), von den drei Mondphasen, von den drei Kräften der Seele, von den drei Jahreszeiten, von den drei

Gaben der Φρόνησις (gut rathen, urtheilen, handeln) oder weil sie die Bösen zittern mache." —

Athene Hephaistobule hieß Athene als Göttin der Heilkunde, denn in ihrer Eigenschaft als Schutzgöttin aller Wissenschaft, mußte sie auch die Arzneikunde erzeugt haben; als Hephaistobule hatte sie drei Begleiterinnen: Panakeia (die Allheilende), Jaso (die Heilende) und Hygieia (Gesundheit), nach welcher Letztern die Göttin auch selber Athene Hygieia genannt wird. — Als Vorsteherin und Erfinderin der Künste hieß sie Athene-Ergane (die Werkthätige), und ward als solche besonders zu Samos und Athen verehrt. Als Athene-Ergane hat sie den Hahn, den Vogel des Frühaufstehens und also der Thätigkeit, zu ihrem Attribut. — Athene Koryphasia aber ist die himmlische Tochter des Zeus, die aus seinem Haupte entsprossene Göttin, welche voll Weisheit ist und hoher Wissenschaft, die echte Tochter der Metis, voll hoher, unantastbarer Jungfräulichkeit, die sie aber so streng zu bewahren weiß, daß sie den Teiresias, der sie im Bade erblickt, dafür mit Blindheit strafte. Durch das Flehen seiner ihr befreundeten Mutter erweicht, verlieh sie dem Blinden die Gabe des innern Schauens in die Zukunft, und einen ihn sicher führenden Stab.

Ueber ganz Griechenland verbreitete sich die Verehrung der Pallas Athene, und wie nach ihren geistigen Eigenschaften, erhielt sie auch Beinamen nach den verschiedenen Orten ihrer Verehrung. Athene Itonia hieß sie nach ihrer Verehrung in der Thessalischen Stadt Iton, von welcher Stadt sich der Cultus der Itonischen Athene besonders nach Boiotien verbreitete, und dort wurden ihr in Koroneia heilige Feste gefeiert als der Göttin des allwirkenden und schaffenden Feuers. In Arkadien ward sie als Alea in

den Städten Mantinea, Alea und Tegea verehrt, und in letzterer Stadt baute ihr Aleos einen Tempel, der, als er abbrannte, vom Skopas erneuert ward, und das herrlichste Bauwerk im ganzen Peloponnes war. — Der Hauptsitz ihrer Verehrung aber war Athen, wie überhaupt ganz Attika ihr zu eigen gehörte. Mit Poseidon hatte sie lange gekämpft um dies schöne Land, bis endlich Zeus den Streit dahin entschied, es solle dem gehören, der dem Lande das nützlichste Geschenk gäbe. Poseidon erschuf das Roß, Pallas Athene aber warf ihre Lanze, und auf der Stelle, wo diese zur Erde fiel, erwuchs ein Oelbaum, der, als das nützlichere Geschenk erkannt, der Pallas Athene die Herrschaft über Attika sicherte. Ihr Hauptfest zu Athen waren die Panathenaien, das große, alle vier Jahre wiederkehrende Fest, wo Fackelwettläufe statt fanden und Waffentänze, wo man sich schmückte mit dem Laube des Oelbaums, das so wie gewürziges Oel, der Preis des Siegers war, und wo Dichter und Sänger wetteiferten im feiernden Lobe der herrlichen Göttin. Am Schlusse dieses Festes fand eine große Prozession zur Athenienſischen Burg und dem dortigen der Athene geweihten Parthenon statt, und dahin trugen die Priesterinnen und Weiber alsdann den Peplos, einen weiten viereckigen Umwurf um den ganzen Körper, weiß, goldfarbig gestickt, mit dem Bilde des Sieges der Olympischen Götter über die Titanen. (Schwenck: Mythologie der Griechen S. 67.) Ein anderes zu Athen gefeiertes Fest waren die Skirophorien, das Fest des Sonnenschirmes, bei welchem die Priesterin der Göttin einen Sonnenschirm in den Tempel der Athene Skiras trug. — In der Burg zu Athen stand auch das erhabenste und herrlichste Standbild der Göttin. Es war von Phidias aus Gold und Elfenbein

gefertigt, und von coloſſaler Größe. Stehend, auf ihrer Hand die Siegesgöttin, die Nike, haltend, ihr zur Seite an den Fuß gelehnt der mit dem Gigantenkampfe gezierte Schild, auf dem Haupte der mit der Sphinx und mit Greifen geſchmückte Helm, die Bruſt umwunden mit der Aegis, an welcher das Medusenhaupt befeſtigt war, in der Rechten die Lanze. So war die 26 Ellen hohe berühmte Statue, zu welcher 40 Talente Gold verwendet worden. —

Das Ideal dieſer Göttin iſt ernſte Milde und jungfräuliche Strenge. Der Blick iſt niederwärts gerichtet, der Ausdruck ihres Mundes iſt tiefer Ernſt, das Geſicht iſt ſchmal, die Stirn von dichtem, welligtem Haar umgeben, das hinter die Ohren zurückgeſtrichen, frei über den Nacken hinabwallt. Die Geſtalt der Göttin hat etwas Männliches, Derbes, eher unterſetzt, als ſchlank, mit ſchmalen Hüften und breiter Bruſt. In der Villa Albani, ſo wie im Muſeum Pio-Clementinum, und im Pallaſte Giuſtiniani zu Rom finden ſich ſchöne antike Statuen der Pallas Athene. Dieſer Göttin nahe verwandt, und gleich ihr Hüterin des Feuers iſt Heſtia.

---

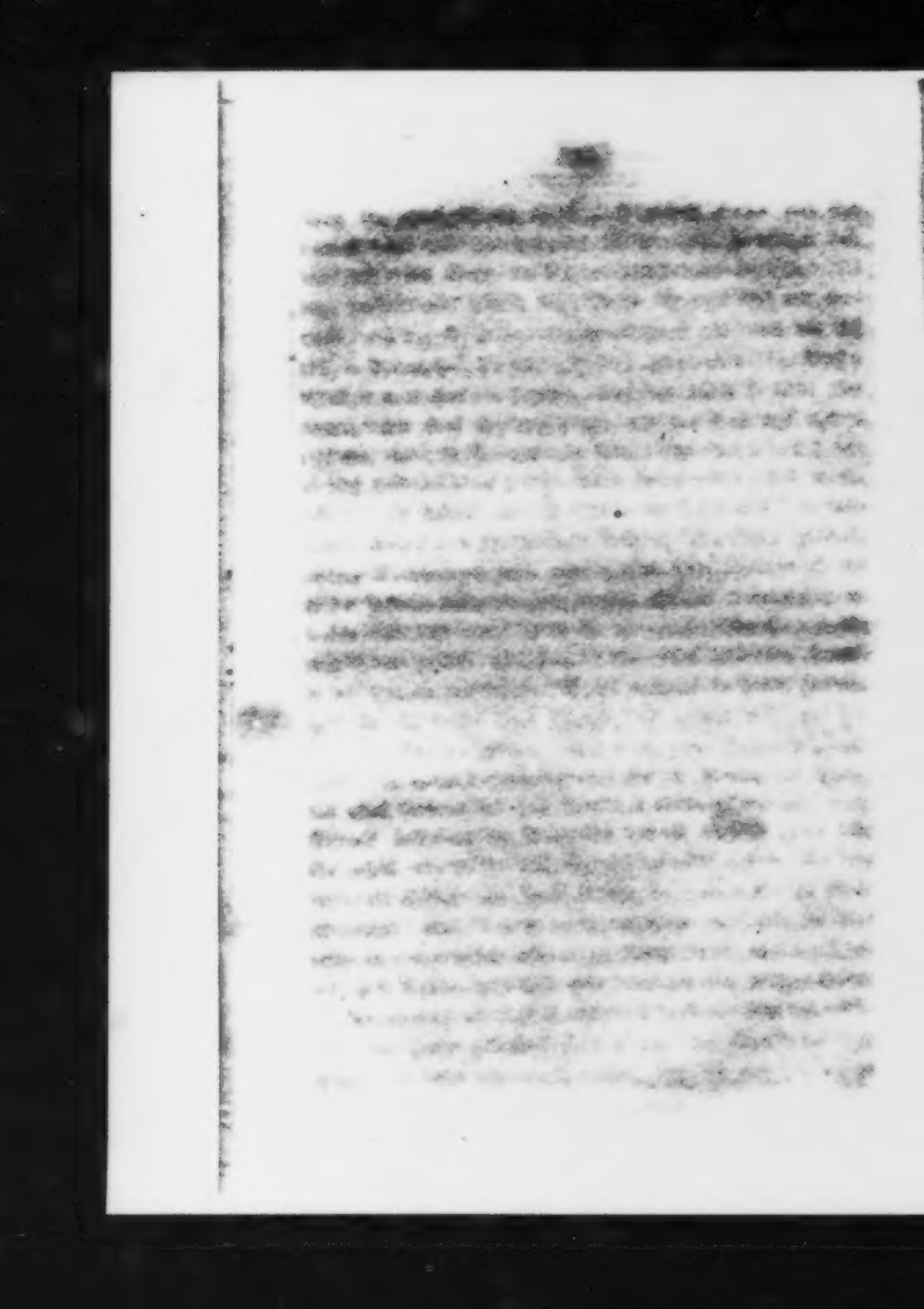
## Heſtia.

Sie gehört zu der Reihe der Obergötter, das heißt zu den ſechs ältern Olympiſchen Göttern, die nicht jünger ſind, als Zeus, der Himmelsgott ſelber. Heſiod nennt Heſtia die älteſte der Kinder des Kronos und der Rhea, die erſte, welche vom Kronos verſchlungen ward. Ihre Bedeutſamkeit beginnt daher auch erſt im Reiche des Zeus; denn nur wo Ordnung waltet und Geſetz, da kann Heſtia weilen, die erhabene Göttin der Häuslichkeit und des häuslichen Feuers. Sanft

und milde, keusch und züchtig ist die Göttin, und wo sie segnend waltet über dem Haushalt, da sammelt sich frohen Herzens die Familie um den häuslichen Heerd, auf welchem das trauliche Feuer der Hestia lodert und flammt. Und geheiligt war der Heerd, der Sitz der keuschen Hestia, ein gesicherter Zufluchtsort den Schutzbedürftigen, denn nimmer wagte man den zu ergreifen, welcher sich zu dem Heerde des Hauses, zum erwärmenden Feuer der Hestia geflüchtet; die Häuslichkeit und die Familie, diese theuersten und geheiligten Besitzthümer des Menschen, sie standen unter dem Schutze der keuschen, jungfräulichen Göttin, und deshalb war es der heiligste Eid, wenn man bei der Hestia und ihrem göttlichen Feuer schwur. In Olympia wurde ihr sogar vor dem Zeus das Opfer dargebracht, und wie jedes Haus seinen Heerd, so hatte jede Stadt als heiligen Mittelpunct und Einigungsplatz der Bürger in ihrem Prytaneion einen Heerd der Hestia, den Thalamos, wo die Prytanen ihr opferten beim Antritt ihres Amtes, und wo heiliges, ewiges Feuer ihr brannte, der erhabenen Göttin des Gemeindewohls und der Ordnung. Der Hauptsitz ihrer Verehrung war Delphi und Athen, wo auf geheiligtem Altar von ehrbaren Witwen ihr genaht ward, um das heilige Feuer zu hüten, das, wenn es erlosch, nicht durch anderes irdisches Feuer durfte ersetzt werden, sondern nur durch das himmlische Feuer der Sonne vermittelst eines Brennspiegels erneuert werden konnte. Und unvermählt, wie die Priesterinnen sein mußten, die ihr dienten, war Hestia selber; denn die Göttin der Häuslichkeit muß keusch sein, und es ist ein schöner Gedanke, daß die Priesterinnen der Hestia Witwen sein mußten; denn in der Witwe ist die Jungfräulichkeit geeint mit der Würde der Frau, und keusch, wie eine Witwe, würdig wie eine Frau soll die Mutter sein

Artemis. (Diana.)

Niobe u ihre Tochter



des Hauses. — Hestia hatte beim Haupte des Zeus ewige Jungfräulichkeit geschworen, und weder Apollon's, noch auch Poseidon's glühende Bewerbungen konnten sie daher zur Liebe bewegen. Als Opfer wurden der Hestia die Erstlinge der Früchte und der Saaten, so wie einjährige Rinder dargebracht. Außer ihren Heiligthümern in Athen und Delphi und ihrer Verehrung in den Prytaneien waren der Hestia wenig Tempel und Statuen errichtet, und keine dieser letztern hat sich bis auf unsere Zeit erhalten. Doch finden sich sehr schöne Darstellungen der Göttin in der Villa Borghese in Rom. Ihr Ideal kommt dem der Here ziemlich gleich. Sie ist von schlanker, stolzer Gestalt; Anmuth und Schüchternheit, verbunden mit Ernst und Würde liegt in ihrem Angesicht, und die Gestalt ist stets sittsam verhüllt. Als Obergöttin ist ihr das Scepter eigen, so wie die Lampe als Symbol des Feuers. — Die dritte der jungfräulichen Göttinnen, welche niemals von Aphrodite und Eros bezwungen worden, ist Artemis.

## Artemis.

Diese jungfräuliche Göttin ist die Tochter des Zeus und der Leto, welche sie mit ihrem Zwillingsbruder Apollon zugleich geboren. Gleich diesem ist sie die Göttin der Jagd, und wenn sie, umgeben von reizenden jungfräulichen Nymphen, und begleitet von ihren spürenden Hunden, durch den Wald zieht, so flieht das Wild angstvoll in seine Höhlen und die Erde erzittert unter ihrem machtvollen Schritt. Aber nicht den Thieren des Waldes allein spürt sie nach, sondern sie verfolgt mit der Meute ihrer Hunde auch den Menschen, und wenn er gefrevelt am Heiligen, und wenn er ein Verbrechen geübt,

ſtraft ihn ihre rächende Hand. Aber dem Edlen und Gerechten, wie dem tugendhaften Weibe, gibt ſie milden Tod und ſendet mit linder Hand ihren todbringenden Pfeil. Als dieſe todbringende Göttin wird ſie im Begriffe eins mit Hekate, mit der ſie in den Verſchmelzungen der Gottheiten ſich zur vollkommenen Einheit geſtaltet, gleich wie ihr Bruder Apollon zum Hekatos wird. Und wie dieſer in Eins verſchmilzt mit dem Helios, und als der Gott des Lichtes erſcheint, ſo wird Artemis zur Göttin der Nacht, als welche ſie den Halbmond an der göttlichen Stirn trägt. Als Nachtgöttin, als Hekate und als Göttin der Jagd alſo, in dreifacher Geſtalt, wird Artemis verehrt, aber noch vielfache andere Beziehungen zum menſchlichen und irdiſchen Daſein zeigen ſich an dieſer vielſeitigen Göttin, und wenn ſie iſt es, welche den Tod gibt, ſo iſt ſie auch andrerſeits die, welche zum Leben verhilft und den Weibern als Eileithyia beiſteht in der Stunde der Geburt. Gleich nachdem ſie ſelber geboren, ſteht ſie als ſolche ihrer Mutter Leto helfend bei, auf daß dieſe den Apollon gebäre. Als dieſe große Gebärerin, und dann, in weiterer Ausführung, als die Mutter der Natur, die alles Lebende an das Licht des Daſeins bringt, ward Artemis beſonders zu Epheſos verehrt. Als tauriſche Artemis war ſie die rächende Göttin jeder Schuld und forderte als Sühne auf ihrem Altare in Tauris blutige Menſchenopfer. Nach Tauris zu ihrem Altare entführte ſie aber milde und verſöhnlich geſinnt die holde Iphigeneia. Dieſe war des Agamemnon Tochter, der mit den übrigen Helden zur Belagerung von Troja ausziehen wollte. Aber Windſtille hielt die ganze griechiſche Flotte und die kampfesdurſtigen Helden im Hafen von Aulis zurück, und als man, in dieſem

ungünſtigen Zeichen den Zorn der Götter erkennend, den weiſen Seher Kalchas um Rath fragte, forderte durch ſeinen Mund Artemis, tief gekränkt darüber, daß einſt Agamemnon in ihrem heiligen Haine einen der ihr geweihten Hirſche geſchoſſen, zur Sühnung dieſes Frevels des Agamemnon Tochter Iphigeneia. Und das Vaterland, die Beſiegung des Feindes galt dem Helden höher noch als das Leben des eignen Kindes, und vom heimathlichen Heerde ließ er ſie zum Griechenheere kommen, um die Tochter der ſtrengen Artemis zu opfern.

Als aber in den Hain zum Mord
Fürſt Agamemnon wandeln ſeine Tochter ſah:
Seufzet er und ſtrömte Thränen hin, zurückgewandt
Das Haupt, und vor die Augen hüllend ſein Gewand.
Sie aber ſtand, da nahe ſie dem Vater war,
Und redet alſo: „Vater, ſieh! Hier bin ich ſchon,
Froh, dieſen Leib zu geben für mein Vaterland
Dahin, und für das ſämmtliche Hellenenvolk
Zum Opfertod' am Altar der Unſterblichen,
Wenn ſo geboten göttlicher Orakelſpruch.
Soviel an mir iſt, ſei beglückt, ſiegreich den Speer
Dort ſchwingend, und bald kehrend in das Vaterland!
Darum berühre Keiner vom Argiverheer
Den Leib mir: denn ich biete wohlgemuth ihn dar."
So ſprach ſie, und es ſtaunte Jedermann im Heer
Der dieſen Muth ſah, und der Jungfrau Tugendſinn.
Talthybios der Herold aber trat hervor
Glückſel'ge Wort' und Stille zu gebieten rings.
Dann zog der Seher Kalchas aus in goldenen
Korb legt' ein ſcharfes Opfermeſſer ſeine Hand
Auf's heil'ge Mehl und kränzte Deiner Tochter Haupt.
Der Sohn des Peleus aber lief um den Altar,
Den Korb ergriffen und des heil'gen Waſſers Flut,

Und ſprach: „O Thierwürgerin, Jeus Artemis,
Die helles Licht umſchwinget in der Dunkelheit,
Empfah' das Opfer, welches wir Dir dargebracht,
Das Griechenheer, und Agamemnon, der es führt:
Von ſchönem Jungfrau'nnacken unentweihtes Blut;
Und gieb nun, daß gefahrlos ſei der Schiffe Fahrt,
Und Trojens Burgen unſre Lanz' erobern!"
Zur Erde blickend ſtanden Atreus Söhn' und wir;
Da nahm den Stahl der Prieſter, und laut betet er,
Und blickte, wo er ihr den Hals verwundete.
Mir aber füllte ſchmerzliche Wehmuth das Herz,
Und ſinnend ſtand ich. Da geſchah ein Wunder ſtracks:
Denn deutlich hat rings Jedermann den Stoß gehört
Und weiß nicht, wo das Mädchen in die Erd' entſchwand.
Aufſchrie der Opferprieſter und das ganze Heer,
Da ſie ein unverhofftes gottgeſandtes Bild
Vor ſich erblickten, und dem Blick nicht traueten.
Ein Hirſch mit klopfenden Seiten lag am Grunde da,
Groß anzuſchauen und von herrlicher Geſtalt;
Des Blut benetzte reichlich Artemis Altar.

(Euripides Iphigenia in Aulis. Ueberſ. von Bothe.)

Artemis aber entführte Iphigeneia nach Tauris, wo in geheiligtem Tempel der Prieſterin Bild ſtand, das vom Himmel ſollte herniedergefallen ſein. Dort ward Iphigeneia der Göttin Prieſterin, und opferte die Fremden, welche der Sturm zur Inſel verſchlagen. Als aber Oreſtes, von den Erinnyen verfolgt, weil er die Mutter Klytaimneſtra, die Mörderin ihres Gatten Agamemnon, erſchlagen, zum Apollon flehete um erbarmenden Schutz, gebot dieſer ihm, gen Tauris zu gehen, und das dortige Bild der Artemis nach Griechenland zurückzuführen. Mit ſeinem Freunde Pylades unternimmt er die mühevolle Fahrt; aber auf Tauris angelangt, ſollen,

dem Geſetze gemäß, die Fremdlinge auf dem Altar der Artemis geopfert werden, und Iphigeneia iſt es, die ſie tödten ſoll. Da erkennt ſie im Geſpräch den Bruder und mit ihm und Pylades flieht ſie, das heilige Bild mit ſich fortführend zu dem in einer Bucht verborgenen griechiſchen Schiffe, das ſie glücklich von dannen trägt. — Dieſes heilige, von Iphigeneia nach Griechenland heimgetragene Bild ward angeblich zu Brauron in geweihetem Tempel aufbewahrt, und dort betete man zur Artemis Brauronia. Auch in Griechenland mußte nun Blut fließen am Altare der Brauronia, und wenn am Altare der Artemis Orthia das Menſchenopfer abgeſchafft wurde, ſo mußten, damit doch das warme Blut eines Menſchen den Altar befeuchte, Jünglinge und Knaben ſich geißeln laſſen, und es geſchah nicht ſelten, daß ſie bei der grauſamen Handlung ihr Leben einbüßten. — In Paträ forderte Artemis Triklaria gleichfalls blutige Menſchenopfer als Strafe für den Frevel einer ihrer dortigen Prieſterinnen. Nur Jungfrauen durften bis zu ihrer Verheirathung Prieſterinnen ſein im Tempel der Artemis Triklaria. Für die ſchöne, jungfräuliche Prieſterin Komaitho erglühte Menalippos in heißer Liebe, die Aeltern aber weigerten ſich, ſie ihm zum Weibe zu geben. Den Beſitz jedoch, den die Aeltern verſagten, wußte die glühende Liebe ſich ſelber zu verſchaffen, und in Artemis geheiligtem Tempel von gleicher Leidenſchaft entflammt, ergab ſich Komaitho ihrem Geliebten. Artemis, über die Entweihung ihres Heiligthums erzürnt, ſandte Mißwachs und Dürre über das Land. Das um Rath befragte Delphiſche Orakel verkündete den von der Prieſterin begangenen Frevel, und befahl ſie mit ihrem Geliebten der Göttin zu opfern, und ihr dann ſo lange alljährlich den

schönsten Jüngling und die schönste Jungfrau zum Sühnopfer darzubringen, bis ein fremder König kommen werde, der einen fremden Gott bringe. Dann aber solle das Opfer der Triklaria aufhören. Nach der Eroberung Ilion's nun erhielt Guryppylos als Beutantheil eine Lade, in welcher ein Bild des Dionysos enthalten war. Hephaistos hatte dasselbe angefertigt, und Zeus es dem Tardanos geschenkt. Kaum jedoch hatte Guryppylos die Lade geöffnet, als beim Anschauen des Bildes ihn tosender Wahnsinn, nur von wenigen lichten Augenblicken unterbrochen, befiel. Er eilte nach Delphi, sich vom Orakel Rath zu erholen für sein unseliges Leiden. Das Orakel gebot ihm, dorthin mit dem Bilde des Dionysos zu gehen, wo er Menschen finden würde, beschäftigt mit einem, den Hellenen sonst fremden blutigen Opferbrauche. Ein mitleidsvoller Wind trieb dann sein Schiff an die Küste von Aroe, und kaum an's Ufer gestiegen, begegnete ihm der Festzug, welcher den Aehrengeschmückten Jüngling und die zitternde Jungfrau zur Opferstätte geleitete. Er erkannte wohl, daß dies der Ort sei, wohin ihn das Delphische Orakel beschieden, und wiederum erinnerten sich die Einwohner des Landes jenes Orakels, welches verkündet, daß die blutigen Opfer enden sollten, wenn ein fremder König mit einem fremden Gotte zu ihnen kommen würde. Guryppylos genas und das Menschenopfer der Artemis Triklaria hörte auf. (Pausan. VII. 19.) — Artemis, als die Leben gebende Mutter, die Allgebärerin, mußte demgemäß auch in naher Berührung erscheinen mit dem Wasser, welches als der Urquell alles Lebens betrachtet ward. Diese segensvolle, mit dem Wasser in naher Beziehung stehende heilbringende Göttin war die zu Kreta verehrte Britomartis, die bald als Artemis selbst, bald

als eine der Nymphen aus ihrem Gefolge galt. Diese Nymphe Britomartis, welche als solche für eine von der Artemis geliebte Jägerin gilt, erregte die Liebe des Götterſohnes Minos, der, wie einſt ſein Vater die Io, ſo die Britomartis verfolgte mit ſeiner Liebe. Britomartis, die ewige Jungfräulichkeit geſchworen, ſtürzte ſich, um dem Minos zu entweichen, in das Meer; Fiſcher aber fingen ſie in ihren Netzen wieder auf, und ſie ward nun, als geliebteſte Gefährtin der Artemis, göttlicher Ehren theilhaftig, bis endlich ihr Dienſt mit dem der Artemis in Eins verſchmolz. Britomartis erhielt als die im Netze Gefiſchte auch den Namen Diktynna (von δίκτυον, Netz), als welche ſie auf der Kretiſchen Halbinſel, wie auch in Sparta verehrt ward. — Wenn Artemis, die Jungfräuliche, nun auch ſo ſtreng war, daß ſie den Aktaion, weil er jagend ſie im Bade geſehen, in einen Hirſch verwandelte, und ihn von ſeinen eigenen Hunden tödten ließ, ſo konnte ſie doch, nach einem altgriechiſchen Mythos, nicht ganz der Liebe ſich erwehren, und in Neigung erglühte ſie für Orion, den rieſigen Jäger, welcher ein Sohn war des Poſeidon und der Euryale, und von ſo ungeheurer Größe, daß er das tiefſte Meer durchwandern konnte, ohne daß die Wogen ihm Hals und Kopf berührten. Seine Gemahlin war die ſchöne Side, welche, ſtolz auf ihre Schönheit, ſich vermaß, ſchöner zu ſein, als Here ſelber. Von dem Zorn der Letztern ward ſie in den Hades verwieſen, und Orion, ſeiner Geliebten beraubt, wanderte nun nach Chios, wo ſich in ſeine unvergleichliche Schönheit die Tochter des Oinopion, Merope, verliebte. Orion, dieſe Liebe theilend, begehrte Merope von ihrem Vater Oinopion zur Ehe, dieſer aber ſchob die Vermählung zaudernd von einem Tag zum andern hinaus. Von Leidenſchaft

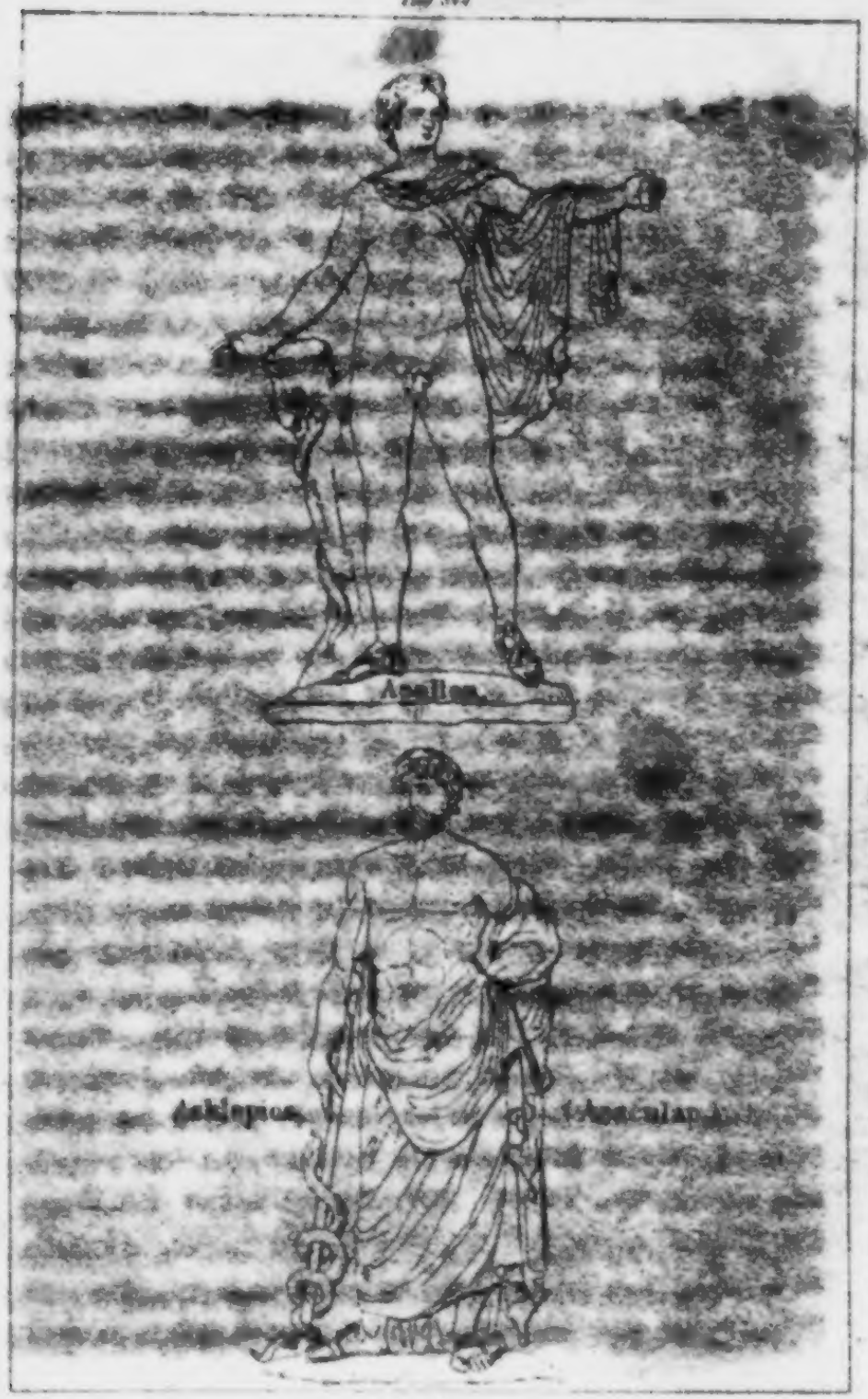
entflammt, drang Orion in das Schlafgemach seiner Braut und überwältigte sie. Nun flehte Oinopion seinen Vater Dionysos um Beistand an; dieser sandte Satyrn, die den Orion trunken machten und ihn einschläferten. Dann blendete der rächende Oinopion den Verführer seiner Tochter. Grambelastet fragte Orion das Orakel um Rath, wie sein Leiden zu enden sei, und dieses rieth ihm, immer gen Osten zu wandern, dann werde er wieder sehend werden. Hephaistos sandte ihm den Kedalion, seinen eigenen Lehrer, als Führer mit. Die Gluthstrahlen der Sonne gaben dem blinden Riesen sein Augenlicht wieder, und in den wieder Genesenden verliebte sich auf der Insel Kreta die jungfräuliche Artemis. Apollon, angstvoll besorgt um die Keuschheit seiner Schwester, beschloß ihn zu verderben. Als Orion einst durch das Meer wanderte, erschaute ihn in der Ferne Apollon, welcher eben der Artemis zur Seite stand. So groß war die Entfernung, daß der Riese Orion unerkennbar nur wie ein dunkler Punct erschien, und Apollon, auf diesen hindeutend, reizte die Eitelkeit der Schwester, indem er behauptete, sie würde diesen Punct verfehlen mit ihrem Geschoß. Artemis entsandte von ihrem Bogen den tödtlichen Pfeil, und erkannte wehklagend zu spät, daß sie den eigenen Geliebten getödtet, den sie, um sein Andenken mindestens zu bewahren, zu einem Sternbild verklärte. Seitdem steht er am Himmel als stolzer Riese, mit der Keule in der Rechten, das Schwert im Gürtel, zwischen den schreitenden Beinen einen Hasen, und das Sternbild des Hundes an seiner Seite. — Wie Artemis aus gekränkter Eitelkeit unwissentlich den Geliebten gemordet, so tödtete sie auch aus demselben Grunde die Töchter der Niobe. Diese, des Königs von Theben, Amphion's Gattin, hatte ihm vierzehn Kinder

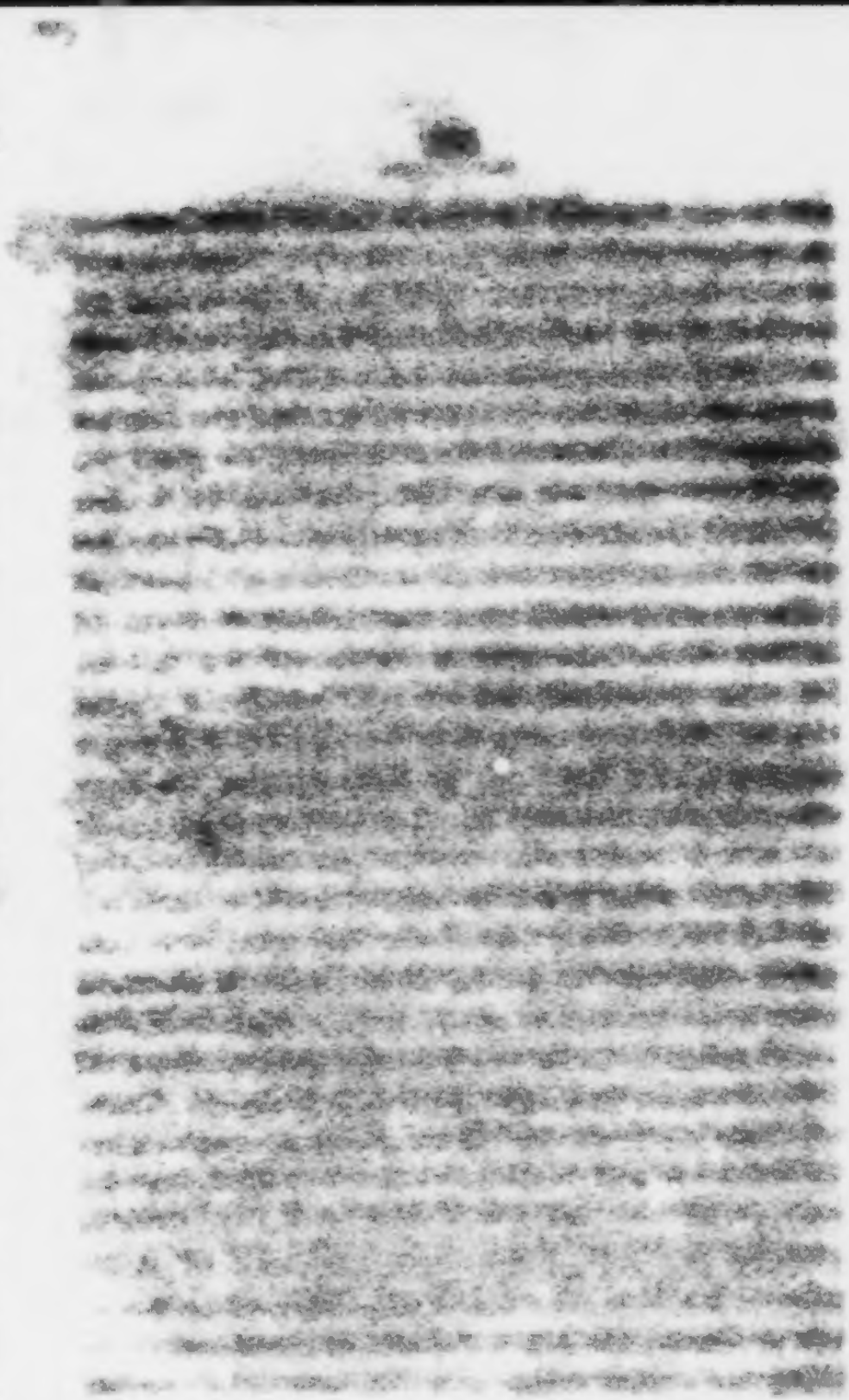
geboren, und im Stolze ihres Mutterglückes vermaß sie sich, gesegneter vor den Göttern zu sein, als Leto selbst, welche dem Zeus nur zwei Kinder geboren, Apollen und Artemis. Von solchem Stolz in ihrer Eitelkeit gereizt, ergriff das göttliche Geschwisterpaar den Bogen, und mit schwirrenden Pfeilen tödtete Artemis die blühenden sieben Töchter, Apollon die stolzen sieben Söhne der Niobe. Ungeheures endloses Weh erfaßte die einst so glückliche Mutter. In Thränen und unendlicher Qual jammerte sie lange Tage und noch längere Nächte, bis endlich Zeus sie mitleidsvoll in einen Stein verwandelte. Aber als Stein selbst noch hatte sie Empfindung ihres ungeheuren Weh's, und ihre Thränen rannen, als nimmer versiegende Quelle, aus dem Steine hervor. Vielfach ist dieser Mythos von der Niobe von der Kunst benutzt worden; die schönste derartige Darstellung ist die berühmte Marmorgruppe, welche sich einst am Giebelfeld eines Apollotempels befunden haben soll, und im sechszehnten Jahrhundert wieder aufgefunden ward. Sie ist nach Einigen vom Skopas, nach Andern vom Praxiteles, und stellt die Niobe dar mit dem Ausdrucke des ungeheuersten Schmerzes in ihrem edlen Angesicht; ihre schon getödteten und verwundeten Kinder umgeben sie. — Auch Artemis selber ist vielfach von der Kunst verherrlicht worden, aber die ausgezeichneten Statuen dieser Göttin von Praxiteles, Skopas, Myron und Andern, so wie das Gemälde des Apelles sind nicht bis auf unsre Zeit gekommen. Doch gibt es im Vatikan und im Palast Colonna zu Rom sehr schöne antike Statuen dieser Göttin. Ihr Ideal zeigt große Aehnlichkeit mit Apollon, der Artemis Zwillingsbruder. Als ernste, schlanke Jungfrau ist sie gedacht, mit länglichem Gesicht, hoher Stirne, großen, weitblickenden Augen, das

Haar im Nacken aufgebunden, mit verhülltem Busen, Köcher und Bogen über der Schulter hängend, einen Hund oder Hirsch ihr zur Seite. Als Mondgöttin trägt sie die Halbsichel an der Stirn, von der ein langwallender Schleier herniederfällt. —

## Apollon.

Apollon, der Zwillingsbruder der Jagdgöttin Artemis, ist gleich ihr ein Sohn des Zeus und der Leto, geboren auf der Insel Delos, die, wie wir bei der Leto erzählt haben, aus dem Meere emporstieg, um der kreisenden Leto eine Zufluchtsstätte zu werden. Dort, unter der schützenden Palme, umringt von den theilnahmsvollen Göttinnen, entwand sich Apollon dem mütterlichen Schooße, und an das Licht hervor trat der Gott des Lichtes. Die Lichtregion, die Region der Wahrheit und des Hellen, das ist die Region des Apollon; er ist es, der die Welt durchleuchtet mit dem Strahlenglanze des geistigen Lichtes, und alles geistige Leben, alle Kunst und alles Wissen steht zunächst unter seinem Schutz. Das Verborgene durchleuchtet er mit seinem Lichte, und das Geheimnißvolle macht er offenbar durch die Gewalt desselben. Deshalb ist er auch der in die Ferne Blickende, vor dessen Auge sich die Zukunft mit allen ihren Geheimnissen erschließen mußte, und wie ihm Vergangenheit und Zukunft offenbar ist, mußte er der Gott sein des Orakels, das in geheimnißvollem Wort den Sterblichen die Zukunft deutet, und rathend und warnend ihm beisteht. Ueber die Wahrsager und Seher hat Apollon seinen heilbringenden Segen ergossen, und wer erleuchtet ist vom heiligen Feuer innerer Begeisterung, den auch beschützet der Gott des Lichtes und Schauens. Dem Künstler


Apollon.
Asclepios.



naht er mit dem seligen Kreis der Musen, deren Führer er ist, und als welcher er Musagetes (Musenführer) genannt wird, und vor dem innern Ohre des Dichters ertönt der himmlische Klang der heiligen Leier, die in Apollon's Händen ruht, und welche er erfunden hat mit ihren sieben Saiten. Und wenn so, mit der Leier im Arm, der Gott zum Olympos emporsteigt, dann erheben sich voll Ehrfurcht alle Götter und Göttinnen ringsum, und neigen sich ehrfurchtsvoll vor Apollon. Denn auch sie ehren den erhabenen Gott des Lichtes, vor welchem die geheimsten Gedanken der Götter selbst unverhüllt daliegen, und auch sie scheuen seine rächende Hand. Denn furchtbar ist Apollon, wenn er zürnt, und wer es wagt, sich wider ihn aufzulehnen, der wird vernichtet von seiner rächenden Gewalt. — In all diesen vielfachen Beziehungen zum Leben, zur Natur und zur Welt, wurden dem Lichtgotte auch vielfache Namen und Bezeichnungen beigelegt, die zum Theil sich auch anknüpften an die verschiedenen Orte seiner Verehrung. Seine größte Bedeutsamkeit und Wirksamkeit entfaltet er als der Pythische Gott, denn von Pytho oder Delphi aus beherrschte er mit seinem Orakel die Völker der Griechen.

Der Pythische Apollon, der wahrsagende, allschauende Gott, hatte seinen heiligsten Tempel zu Pytho oder Delphi, und aus allen Gauen Griechenlands strömte in andachtsvollem Vertrauen das Volk dorthin, um vom Pythischen Gotte sich Rath zu erholen, und den geheimnißvollen Orakelspruch zu vernehmen aus dem Munde seiner Priesterin, der gottbegeisterten Pythia, die auf goldenem Dreifuß über dem dampfenden Schlund im Innern des Apollo-Tempels ihre Verkündigungen erschallen läßt. Die Gründung des Delphischen

Tempels berichtet Homer in seinem Hymnus auf den Pythischen Apollon: Wandernd ging Apollon durch die griechischen Gauen, da kam er zur Quelle Tilphusa, und es schien ihm, hier könne ein Tempel ihm erbauet, ein heiliger Hain ihm gegründet werden. Er verkündete es der Quelle Tilphusa, und legte den Baugrund zum Tempel, aber die Quelle mahnte ihn zürnend mit listigem Wort davon ab, und sagte, er werde stets hier gestört werden durch weltliches Getöse, durch rasselnde Wagen, durch Maulthiere und Pferde, die zu ihr, der Quelle, zur Tränke kämen. Sie rieth ihm, lieber am Fuß des Parnassos in Krissa sich einen Tempel zu gründen, dort sei es still, und nichts störe daselbst den Gottesfrieden der Natur. Apollon folgte ihrem Rath, wanderte nach Krissa, und legte dort den Baugrund zu seinem Tempel, an dem nun bald vieler Menschen Hände thätig waren, und der mächtig emporwuchs in stolzer Herrlichkeit. Nahe dabei aber hauste ein scheußliches Ungethüm, die Drachin Pytho oder Delphyne, der einst Here den von ihr ohne Zuthun des Mannes erzeugten Typhaon übergeben hatte. Dieses Ungethüm nun traf der „Ferntreffer Apollon" mit seinem starken Geschoß, laut ächzend sank die Pytho zusammen, und wälzte sich sterbend am Boden.

Und jener umfing Todschatten die Augen
Und es verfaulete dort sie des Helios heilige Macht nun;
Drum heißt Pytho der Ort, der Verfaulende, aber den Herrscher
Nennen sie hievon selber den Pythier, weil an demselben
Orte das Unthier faulte die Kraft der verzehrenden Sonne.
(Homer's Hymnen. Uebers. von Schwenck.)

Dann aber eilte der Gott zur Quelle Tilphusa, die ihn mit trügerischem Worte getäuscht, und einen großen

Felsblock warf er in ihre ſpiegelhelle Fluth, ihren ſprudelnden Quell zu zerſtören.

Und er erbaute ſich einen Altar in dem waldigen Haine
Ganz in der Nähe des Quells der Tilphuſa, und zu dem König
Beten daſelbſt, ihn heißend Tilphuſier, alle die Menſchen,
Weil er zu Schanden der hehren Tilphuſa Quelle gemacht hat.

(Homer. Hymn.)

Dem Tempel jedoch in Pytho gebrach es an Prieſtern, und Apollon überlegte, woher ihm dieſe kommen ſollten. Da ſegelte ein Schiff mit Kretern vorüber; Apollon ſchwang ſich in Geſtalt eines Delphins hinein, und lagerte ſich im Raume des Schiffes, das nun, getrieben von Winden, die der Gewalt der Menſchen, welche nach Pylos zu ſteuern gedachten, widerſtanden, in den Port von Kriſſa ſteuerte, wo es im Sande des Ufers ſich feſtfuhr.

Jetzt entſchwang ſich dem Schiffe der Fürſt, Ferntreffer Apollon,
Gleichend dem Stern, der mitten am Tag ſcheint, aber die Funken
Stoben in Menge von ihm, und Glanz drang bis zu dem Himmel
Und in das Heiligſte ging er der Dreifüß herrliche Reihn durch.
Dort dann zündet er Feuer, indem das Geſchoß er hervornahm
Und es umfing ganz Kriſſa ein Lichtglanz und der Kriſſäer
Frauen nun jauchzten auf, und die ſchönumgürteten Töchter
Bei des Unſterblichen Schwung, denn Jeglichen faſſete Schauer.

(Homer. Hymn.)

Den Männern aus Kreta verkündete dann der Gott, daß er ſie zu ſeinen Prieſtern hier im Pythiſchen Tempel erwählt habe, und daß ſie hier durch ihn und mit ihm zu großer Herrlichkeit gelangen ſollten. Stolz und erhaben, mit der Leier

im Arm, führt dann der Gott die selbsterwählten Priester in seinen Tempel gen Pytho, und als sie zitternd ihn fragen, woron, da hier kein Weinland und kein Kornfeld sei, sie leben sollten, entgegnet er lächelnd:

Kindische Menschen, mit Mühe Beladene, die Ihr begehret
Trangsal, Kummer und Noth und Beängstigung in dem Gemüthe;
Höret ein tröstliches Wort denn jetzt und nehmt es zu Herzen:
Jeder von Euch allsammt in der Hand nur haltend ein Messer,
Schlacht' in der Zukunft Schaaf; und es wird Euch Alles in Fülle,
Was mir hieher nur bringen die herrlichen Menschengeschlechter;
Aber den Tempel bewahrt und empfangt die Geschlechter der Menschen,
Die sich versammeln allhier, um sich Raths bei mir zu erholen;
Seis, daß sündiges Wort, daß sündige That sie verschuldet,
Hochmuth auch, wie dies zu geschehn pflegt unter den Menschen.

(Homer. Hymn.)

Alle vier Jahre wurden in Delphi dem Apollon glänzende Feste gefeiert mit Wettkämpfen und Ringen, und mit begeisterten Gesängen zum Preise des siegreichen Gottes, welcher die Pytho erlegt; und zu solchen Gesängen erschallte dann der Klang der Flöte und der Leier, welche ja Apollon selber erfunden, wie Artemis die Flöte. Von Delphi aus beherrschte nun Apollon die griechischen Lande; mit ihm begann ein neues, regsames Geistesleben, und wie ihm allein die Menschengeschicke, und die Beschlüsse des allwaltenden Zeus bekannt waren, so war ihm allein auch vorbehalten, die Menschen zu geistiger Entwickelung anzufeuern, sie zu beleben mit dem Hauche des Lichtgeistes, und als allsegnende Macht in den Mittelpunkt ihres Bewußtseins zu treten. Diese geistige Macht

über den Menſchengeiſt hatte er erlangt durch die Bezwingung der rohen, alles vernichtenden Erdengewalt, als welche die Pytho gedacht werden muß; aber dieſe That, ſo heilbringend und ſegensvoll ſie immer ſein mochte, bedeckte doch den Gott mit Blutſchuld, die abzubüßen ſelbſt den Göttern nicht erlaſſen werden kann. Noch eine andere Blutſchuld haftete an dem erhabenen Gotte Apollon. Er liebte nämlich die Koronis, und mit ihr erzeugte er einen Sohn, den Asklepios. Doch ſchon ehe dieſer geboren, brach Koronis dem Apollon die heilige Liebestreue und duldete in des Gottes Abweſenheit die Umarmung eines ſterblichen Jünglings. Apollon's Vogel, der Rabe, merkte den Betrug, und eilte zu dem Gott, ihm der Koronis Untreue zu verrathen.

Aber dem Liebenden ſank bei der Schuld Anzeige der Lorbeer
Und die erhabene Miene zugleich, und die Laut' und die Farbe
Schwanden ihm. Denn, wie der Zorn im gährenden Herzen emporſchwoll,
Rafft er die heilige Wehr, und den krummgehörneten Bogen
Spannt er; und ach den Buſen, der oft an dem ſeinigen ruhte,
Dieſen durchbohrte der Gott mit unvermeidlicher Spitze.
Und die Getroffene ſeufzt', und indem ſie den Stahl aus der Wunde
Zog, umſtrömte das Blut die ſchneeigen Glieder mit Purpur
Und ſie begann: Gern mocht' ich den Fehl Dir büßen, o Phoibos,
Aber gebühren zuvor; nun ſterben wir Zwei in der Einen!
Dies nur; und ſie verſtrömte zugleich mit dem Blute das Leben;
Und der entſeelte Leib erſtarrt' in der Kälte des Todes:
Ach den Liebenden reut zu ſpät die grauſame Strafe;
Und ſich ſelbſt, daß er hörte, daß ſo er entlederte, haßt er;
Haßt auch den Vogel zugleich, der ihn das Vergehn zu erfahren
Zwang, und des Schmerzes Beginn; auch die Senn' und den Bogen, die Hand auch

Haßt er, und haßt mit der Hand die so blind ausfliegenden Pfeile.
Zärtlich umarmt er und pflegt die Gesunkene, strebet das Schicksal
Noch durch Rath zu besiegen, und übt nichts fruchtende Heilkunst.

(Ovid's Metamorph. II. 536—555.
Uebers. von J. H. Voß.)

Vergebens jedoch sind die Bemühungen des Gottes; Koronis erwacht nicht wieder zum Leben. Schon ist der Scheiterhaufen bereitet und aus der geliebten Leiche nimmt Apollon die Frucht seiner Liebe, den noch ungebornen Sohn; den Raben aber verwandelt er zur Strafe seiner nicht dankenswerthen Geschwätzigkeit aus einem weißen Vogel in einen finstern, schwarzbefittigten. Dieser Sohn des Apollon, welchen er dem Leibe seiner Mutter entnommen, war Asklepios.

---

## Asklepios.

Dieser geliebte Sohn des Apollon ward von diesem mit der Gabe der Heilkraft entschädigt für den Verlust seiner Mutter. Der Gott alles Wissens gab dem Sohne die Erkenntniß der heilbringenden Kräuter, und Pflanzen, wie aller übrigen Mittel das Leiden der Menschen zu lindern und zu heilen. So ward Asklepios der göttliche Arzt alles physischen Wehes, wie sein Vater der göttliche Arzt alles psychischen. Und nicht Kranke allein machte Asklepios genesen, sondern Gestorbene selbst erweckte er aus ihrem Todesschlafe, und wer irgend Wehe empfand und klagte um körperliches Leid, der flüchtete zum Asklepios und war sicher, bei diesem Schutz und Beistand zu finden. Aber dieses mächtige und göttergleiche Walten des Asklepios machte den Zeus besorgt, es möchte

durch diesen gewaltigen Sohn des Apollon aller Dinge Ordnung unterbrochen und das Gesetz der Weltordnung, die Sterblichkeit der Menschen, durch ihn vernichtet werden; deshalb sandte er seinen Blitz hernieder, und tödtete mit diesem den Asklepios. Des Sohnes Tod erfüllte den Apollon mit Schmerz und Zorn, und rachеübend tödtete er mit seinem sichern Geschoß die Kyklopen, weil sie es gewesen, die dem Zeus den Blitz gegeben. — Asklepios aber blieb der Gott der Heilkunde, und ward als solcher hoch geehrt. Zu Epidauros, Trikke, und Kos standen hoch geehrte Tempel und Heiligthümer des Asklepios, und auch die Kunst beeiferte sich, ihn zu verherrlichen —

---

Die Ermordung der Pythe, und der Kyklopen, das war die doppelte Blutschuld, zu deren Sühnung Apollon von Zeus verdammt ward, in Knechtsgestalt Buße zu thun. So wanderte Apollon als Knecht zu dem Thessalischen König Admetos, um ihm zu dienen, und sich ihm unterthan zu machen. Doch, milder, wie Zeus es beabsichtigt, gestaltete sich das Geschick des Apollon. Admet, der tapfere Held, der gütig gesinnte Hausherr, ward bald ein Freund des dienenden Gottes, und in harmloser Ruhe, in ungetrübter Heiterkeit eilten dem Gotte die leichtbeschwingten Jahre dahin. Segen und üppige Fülle ward durch Apollon über alles Eigenthum seines königlichen Freundes ergossen, doppelt gebaren die Kühe und in üppiger Fülle strotzten die Rinder. So sehr liebte Apollon den König Admet, daß, nachdem seine Strafzeit beendet, und er das Haus des Königs verlassen, er doch des Freundes nimmer vergaß. Als Admet von Liebe erfüllt war zu Alkestis, der Tochter des Pelias, unterstützte Apollon

die Werbung des Königs, und als der Vater des schönen Mädchens, um die Schaar der Freier zu verscheuchen, erklärte, nur Dem die Tochter zu geben, welcher es vermöge, einen Löwen und einen Bären in das Joch vor seinen Wagen zu spannen, half Apollon dem Freunde Admet, daß ihm dies Werk gelang, und ihm die Geliebte zu Theil ward. Freudvoll führte der König die schöne Alkestis in seinen Pallast, und dankbar brachte er allen Göttern reichliche Opferspenden dar, nur der Artemis vergaß er, und voll Zornes erfüllte die Göttin das Brautgemach des Admet mit zischenden Schlangen. Apollon aber half wiederum dem geängsteten Freunde, versprach ihm, Artemis zu versöhnen, und bewirkte bei den Moiren, daß sie bewilligten, dem Admetos, wenn die Stunde seines Todes gekommen, das Leben zu lassen, wenn ein Anderer für ihn in den Tod zu gehen bereit sei. Bald fühlte Admet die Zeit seines Sterbens herannahen. Flehend eilte er umher bei seinen Freunden, aber Niemand, weder die altersgebeugte Mutter, noch auch der wankende Greis, sein Vater, mochte für ihn hinabsteigen in das dunkle Reich des Hades. Nur Alkestis, seine Geliebte, sein Weib, die Mutter seines Sohnes, seiner Tochter, sie allein war bereit, für den Gemahl in den Tod zu gehen, und statt seiner gelobte sie sich den Moiren.

Da sie es fühlte, daß der schicksalsvolle Tag
Gekommen, badet in des Flusses Wassern sie
Den weißen Leib, nahm aus den Cedernschreinen traut
Gewand und Schmuck, und also, zierlich angethan,
Trat sie zum Altar Hestia's und betete:
O Göttin, nun mein Weg beginnt zur Unterwelt,
Sink ich zu Füßen Dir zuletzt, und flehe Dir:

Beſchütze meine Kinder, und dem Einen gieb
Ein holdes Weib, der Andern einen Biedermann!
Und laß ſie nicht, wie ihre Mutter einſt verdarb,
Frühzeitig ſterben, ſondern in Glückſeligkeit
Auf väterlicher Erde fließ' ihr Leben hin!
Zu jedem Altar jetzo in Admetos' Haus
Trat ſie hinzu, und kränzet ihn, und flehete,
Von Myrtenbaumes Zweigen brechend das Geleck
Schmerzlos und ſeufzerlos, und ob dem nahenden
Unglück entfärbte nimmer ſich der ſchöne Leib.
Doch nun, zum Ehebett eilend in das Schlafgemach, —
Da brach ſie aus in Thränen, und ſo redet ſie:
O Bett, wo einſt das unentweihte Mädchen ſich
Hingab dem Mann, für welchen heut' ich ſterben will,
Fahr' wohl! Du biſt mir nicht verhaßt. Zwar mich allein
Verdirbſt Du: denn, nicht treulos Dir und dem Gemahl
Sterb' ich: Dich aber wird ein ander Weib empfahn,
Nicht keuſcher denn Alceſte, aber glücklicher!
Und küſſend ſank ſie nieder, und das Lager ward
Vom überſtrömenden Thränenſtrome ganz benetzt.
Als aber endlich ſie den Kummer ausgeweint:
Riß ſie, das Haupt geneiget, ſich vom Lager fort,
Und kehrte doch oft wieder in's Gemach zurück
Und warf ſich trauernd wieder auf die Lagerſtatt,
Indeß die Kinder, hängend an der Mutter Kleid,
Laut weinten. Und in ihre Arm' erfaſſet ſie
Und küſſet wechſelnd Beide, nun ſie ſterben ſoll.
Auch alle Hausgenoſſen weinten im Pallaſt
Die Königin beklagend. Und ſie reichte hin
Die Rechte Jeglichem, und es war Niemand ſo ſchlecht,
Dem ſie nicht zuſprach und von ihm Antwort vernahm.

(Euripides Alceſte 151 — 188. Ueberſ. von Bothe.)

Zu dem, um die eben geſtorbene Gattin trauernden Admet kommt, nicht ahnend dieſen Verluſt, Herakles. Admet,

um den Gast nicht von der unwirthlichen Schwelle zu verjagen, verschweigt ihm den Todesfall der Gattin, vorgebend, einer gestorbenen Sklavin gälten die Trauergesänge. Aber ein Diener erzählt dem Herakles die schmerzliche Kunde, und gerührt von der Zartheit seines Gastfreundes, beschließt Herakles, dem trauernden Gatten die edle Alkestis wieder zu geben. Er steigt hinunter in den Hades, und Persephone, von der opferbereiten Liebe der Alkestis gerührt, gestattet dem Herakles, dem trauernden Admet die geliebte Gattin wieder zurückzuführen.

---

Von seinem Aufenthalt beim Admet als Hirte, ward Apollon auch Nomios der Weidende genannt, und er mehrt als dieser Hirtengott die Heerden, und wacht über dem Gedeihen der Triften. Als dieser Gott der Heerden aber heißt er auch Karneios, Widdergott, und ward als solcher in Sparta vorzüglich verehrt, wo ihm alljährlich die Karneen gefeiert werden. — Homer nennt Apollon vorzugsweise den Lykier, und als Lykeios war er der Wolfstödter, welcher dies, den Heerden feindliche Thier, vernichtet. — Aber als rächender und strafender Gott sendet er nicht nur den Tod, sondern auch verheerende Seuchen und von ihm, dem Apollon Agreus, kam die Pest sowohl, wie die saatfressenden Mäuse, und die verheerenden Heuschrecken. Doch auch von der Schuld zu reinigen, und das Unheil abzuwenden, das geistige nicht allein, sondern auch das körperliche lag in der Macht des Apollen, und wenn er als Orakelgott, als Alexikakos, abwehrend warnt vor dem Unheil, so hat er auch als Epikurios die Macht, jede Krankheit zu heilen, weshalb er eben auch der Vater des Asklepios, des Heilgottes, sein mußte. — Als der Gott des Lichtes, welcher alles durch-

leuchtet mit dem geiſtigen Lichte des Wiſſens und der Erkenntniß, heißt er Apollon Phoibos, und lenkt als ſolcher den Sonnenwagen. Als Loxias iſt er der große, von der Schuld entſühnende, orakelſpendende Gott, zugleich auch der Gott der Muſik und der Bogenkunde, und weil er den Tod gibt, und anfeuert zu edlem Wollen und höchſtem Vollbringen, iſt er auch der Gott der Schlachten und des Sieges; er begeiſtert zum Kampf, und den Sieger kränzt er mit dem heiligen Lorbeer, welcher dem Apollon geweiht iſt, und überall als ſchmerzlich ſüßes Erinnerungszeichen ihn begleitet. Einſt nämlich liebte Apollon die ſchöne Daphne, die Tochter des Fluſſes Peneos, und warb um ihre Gegenliebe. Sie aber hatte ſich ewige Jungfräulichkeit geſchworen, und vor den ſtürmiſchen Liebeswerbungen Apollon's floh ſie mit verſchämtem Erröthen von dannen. Apollon, durch das Verſagen zu neuem Begehren aufgereizt, folgte der Fliehenden mit eilendem Lauf, dabei flehend, ſie möge die Seine werden, und ihm angehören in unendlicher Liebe.

Mäßiger, ſteh' ich
Lauf und hemme die Flucht; dann mäßiger folg' ich Dir ſelber.
Wem Du gefällſt, erkundige doch! Nicht hauſ' ich in Bergeshöhn,
Nicht hier ſchalt' ich als Hirt, nicht weidende Rinder und Schafe
Hüt' ich in wüſter Geſtalt! Nicht weißt Du es, Thorin, Du weißt nicht,
Welchen Du flichſt: das macht Dich entfliehn! Mir huldiget Delphos,
Klaros und Tenedos mir, und die pataräiſche Hauptſtadt!
Zeus, der erzeugete mich! Was war, was iſt, und was ſein wird,
Weiſſag' ich, und heiße das Lied einſtimmenden Saiten!
Treffend iſt unſer Geſchoß; nur war ein einziger Pfeil noch
Treffender, welcher die Wund' in das ruhige Herz mir gebohret!

Ich erfand die heilende Kunst, Heilbringer und Retter
Nennt mich die Welt; und die Kraft der Genesungskräuter gehorcht mir!
Ach, kein linderndes Kraut erwächst für die Gluthen der Liebe
Und nichts frommt dem Besitzer die Kunst, die Allen umher frommt!

Immer näher indeß war Apollon der fliehenden Daphne gekommen; schon fühlte sie das Säuseln seines heißen Athems auf ihrem Nacken, und jetzt in ihrer höchsten Noth flehte die Jungfrau zu ihrem Vater Peneos, und bat, sie vor ihrem Verfolger zu erretten, ihre Gestalt zu verwandeln, und sie unkenntlich zu machen. Sofort fühlte sie ihre Glieder erstarren, ein zarter Bast umwand ihren Busen, zu Laub wuchsen die Haare auf, die flehend emporgehobenen Arme zu Aesten, als Wurzel bohrte sich der Fuß in den Boden, und so stand sie da als eben erschaffener Lorbeerbaum. Staunend stand der überlistete Gott, dann küßte er die Blätter und Zweige des duftenden Lorbeers.

Jetzo sagte der Gott: Da Du mein als Gattin nicht sein kannst,
Wenigstens sei als Baum Du die meinige! Immer umwind' uns
Du das Haar, und die Leier, und du den Köcher, o Lorbeer! — —
Und wie jugendlich blüht mein ungeschorenes Haupthaar,
Trag' auch Du beständig die dauernde Ehre des Laubes!
Päan endigte so; der jüngst entsprossene Lorbeer
Nickte dazu, und schien wie ein Haupt zu bewegen den Wipfel.

(Ovid's Metamorph. I. 452—567.
Uebers. von J. H. Voß.)

Auch auf Delos, der Geburtsstätte Apollons, wurden dem Gott alle fünf Jahre glänzende Feste gefeiert mit Wettkämpfen, Liedern und Gesängen, und vorzüglich kamen alle

Jonier dort zusammen, denn Apollon ist der Vater des Stammherrn der Jonier, des Jon. Die Mutter des Jon ist Kreusa, die Tochter des Königs Erechtheus, und in einsamer Grotte der Burghöhe gesellte sich heimlich Apollon der jungfräulichen Kreusa. Heimlich auch gebahr sie dann den Sohn, ihn in einem Kästchen mit Kleidern, und eingehüllt in Tücher, die sie selbst gewebt, aussetzend. Dann vermählte sie sich dem Xuthos, und als lange Jahre hindurch ihre Ehe kinderlos blieb, eilten die traurigen Gatten nach Delphi, den pythischen Gott um Rath anzusleben. Das Orakel sagte dem Xuthos, kinderlos würde seine Gemahlin Kreusa bleiben, er aber solle den als Sohn begrüßen, der zuerst ihm begegnen würde, wenn er jetzt aus der Halle des Tempels träte. Und wie der König nun angstvoll hervortritt, begegnet ihm ein Jüngling, den einst die Pythia als neugebornes Knäblein in dem Tempel fand, und der auferzogen worden im Schutze des delphischen Gottes, als sein Priester. Freudvoll begrüßte Xuthos den Sohn, und hieß ihn Jon, weil seinem Vater er entgegenging. — Kreusa aber, im Innersten empört, daß ein Fremder, statt eigener Kinder, den Gatten Vater nennen, und sie aus Xuthos Liebe vertreiben sollte, beschloß den Jon zu vergiften. Ihr Verhaben ward entdeckt, und Kreusa, vom Jon verfolgt, flieht zum Altare Apollon's. Da bringt, auf Befehl des Gottes, Pythia den Kasten, in welchem der Knabe einst gefunden worden. Kreusa erkennt die von ihr gewebten Tücher und an ihnen den Sohn, den sie freudig in ihre Arme schließt. Jon aber ward der Stammvater der Jonier. (Euripides: Jon.) — Apollon, der schönste der Götter, hatte aber dennoch öfter das Loos, in seiner Liebe von sterblichen Weibern verschmäht zu werden, und so wie einst Daphne es

vorzog, in einen Lorbeer verwandelt zu werden, als ihm anzugehören, ſo verſchmähete auch Kaſſandra, die Tochter des Priamos und der Hekabe, des Gottes Liebe. Vergebens ſuchte er ſie durch Bitten, durch Verſprechungen zu erweichen; aber als er ihr zum Lohn ihrer Liebe die Gabe der Weiſſagung verhieß, verſprach ſie ihm, nach erhaltener Gabe, die Gewährung ſeiner Wünſche. Aber kaum entzündet und erfüllt von dieſer verheißenen Sehergabe, weigerte ſie ſich, Apollon den verſprochenen Lohn zu gewähren. Seinen Groll verbergend, bat Apollon ſie nur um einen Kuß; als ſie ihm aber dieſen gewährte, ſpie er ihr in den Mund, und bewirkte dadurch, daß Kaſſandra nur das Böſe vorher ſah, und Niemand ihrer Vorherſagung glaubte. Nachdem Troja zerſtört war, nahm Agamemnon Kaſſandra mit in ſeine Heimath, und dort empfing Klytaimneſtra mit anſcheinender Freude die Kommenden. In ihrem Herzen aber flammte wilder Zorn ob des heimkehrenden Gatten, der den Buhlen Aegiſth von ihrer Seite vertrieb, und ob der mitgebrachten Kaſſandra, die ſie für des Gatten Geliebte nahm. Dennoch geleitete ſie freundlich den Gemahl in ſein Haus, draußen aber vor der Thür erſchaute, ihrer unglücklichen Sehergabe gemäß, Kaſſandra die nächſte Zukunft, und in lauten Weheruf ausbrechend, ſah ſie Agamemnon in ſeinem Blute ſchwimmend, ſich ſelbſt von Klytaimneſtra durchbohrt.

Ha, welches Feuer! brennend flammt's an mir empor!
Ha, Du Lykeios Apollon, wehe, weh mir! ach!
Da die, die Menſchenlöwin, die geſchlafen hat
Beim Wolf, da fern der hochgeborne Löwe war,
Mich Arme will ſie tödten, will zu ihrem Haß
Ihm ach! in den Gifttrank miſchen auch den Lohn für mich;

Sie wetzt' das Messer ihrem Herrn, sie rühmt sich laut,
Mord soll es rächen, daß er mich hat mitgebracht.
Was hab' ich länger mir zum Gespött den heil'gen-Schmuck,
Den Scepter noch, den Seherkranz um meine Stirn?
Fort! Eh' der Tod mich fasset, brech' ich dich entzwei!
Euch werf' ich hin, verkommt ihr! So vergelt' ich euch;
Bringt einer Andern eures Elends Bettelstolz!
Sieh her, Apollon, der Du mir mein Seherkleid
Nun selber ausziehst, der auf mich Du niederfahst,
Als Freund und Feind mich auch in diesem Deinem Schmuck
Gar sehr verhöhnten, unverholen wahnbethört!
Gescholten Thörin, Bettlerin, Lügenzauberweib,
Wahnwitzig, elend, hungersüchtig — ich ertrug's,
Nun hat der Seher mich die Seherin gestraft!
Hat mich in dies Verhängniß, in den Tod geführt!
Statt meiner Väter Altar harret mein der Block,
Drauf blutig heißer, scharfer Mord bald mich erschlägt!

(Aischylos: Agamemnon, von Droysen.)

Aber dem erkannten und erschauten Verhängniß vermag Kassandra nicht zu entfliehen, denn die grausame Gabe des Gottes verleiht ihr nur das Erkennen des Uebels, nicht das Abwehren desselben. Sie wirft den Schmuck und die Festkleider von sich, und schreitet muthig die Stufen empor zu dem Hause, in welchem der Mord ihrer harret. Noch halten die Dienerinnen und der Chor der Weiber sie zurück, sie aber schreitet vorwärts, und nur auf der unheilsvollen Schwelle wendet sie sich noch einmal abschiednehmend um.

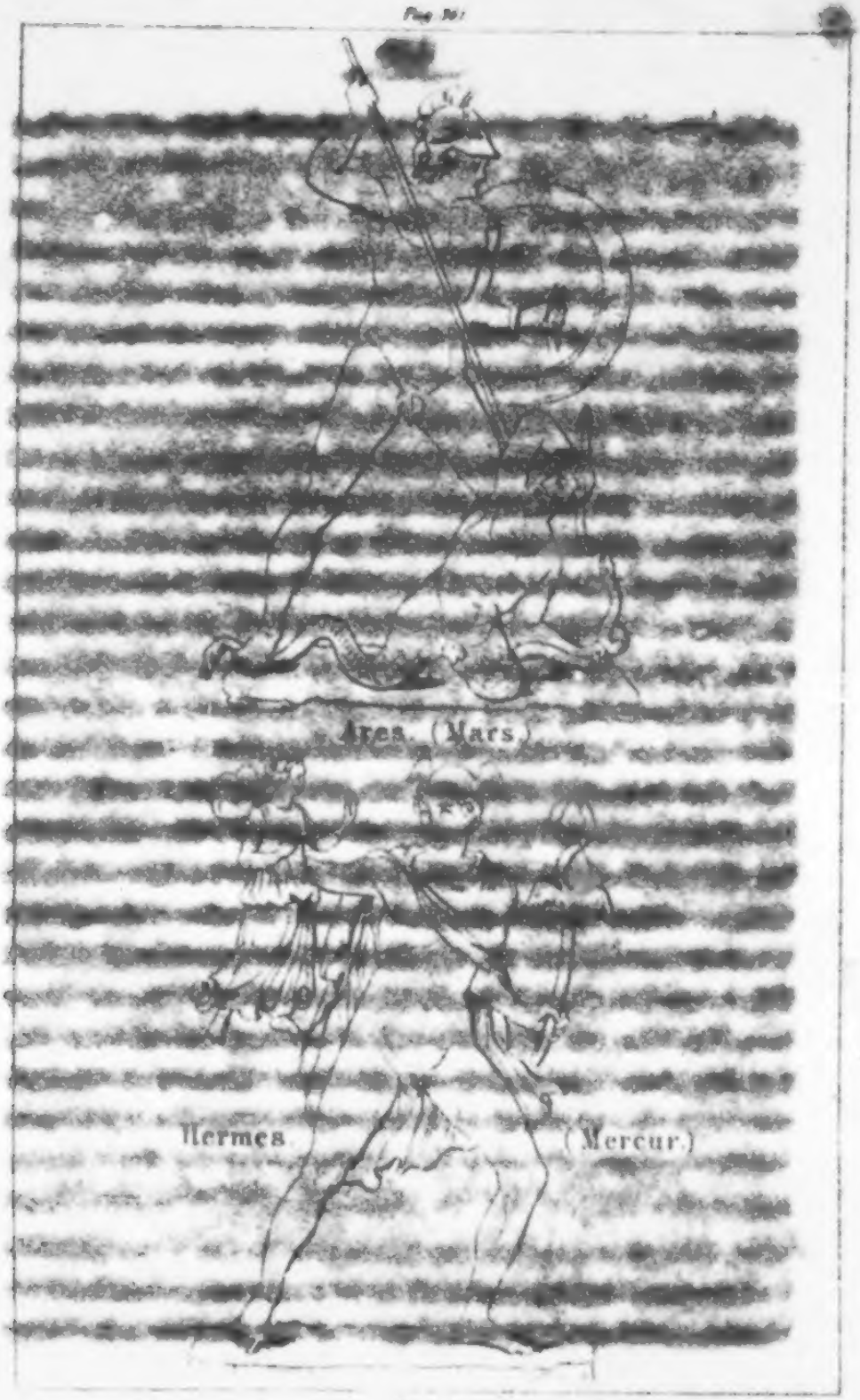
Einmal noch sagen will ich letzten Spruch und Gram
Den eignen meinen: Dich beschwör' ich, Helios,
Beim letzten Lichte, fordern müsse, wer mich rächt
Von meinen Feinden, meinen Mördern gleichen Tod,
Wie mich, die Sclavin, ihre Hand behend' erschlug!

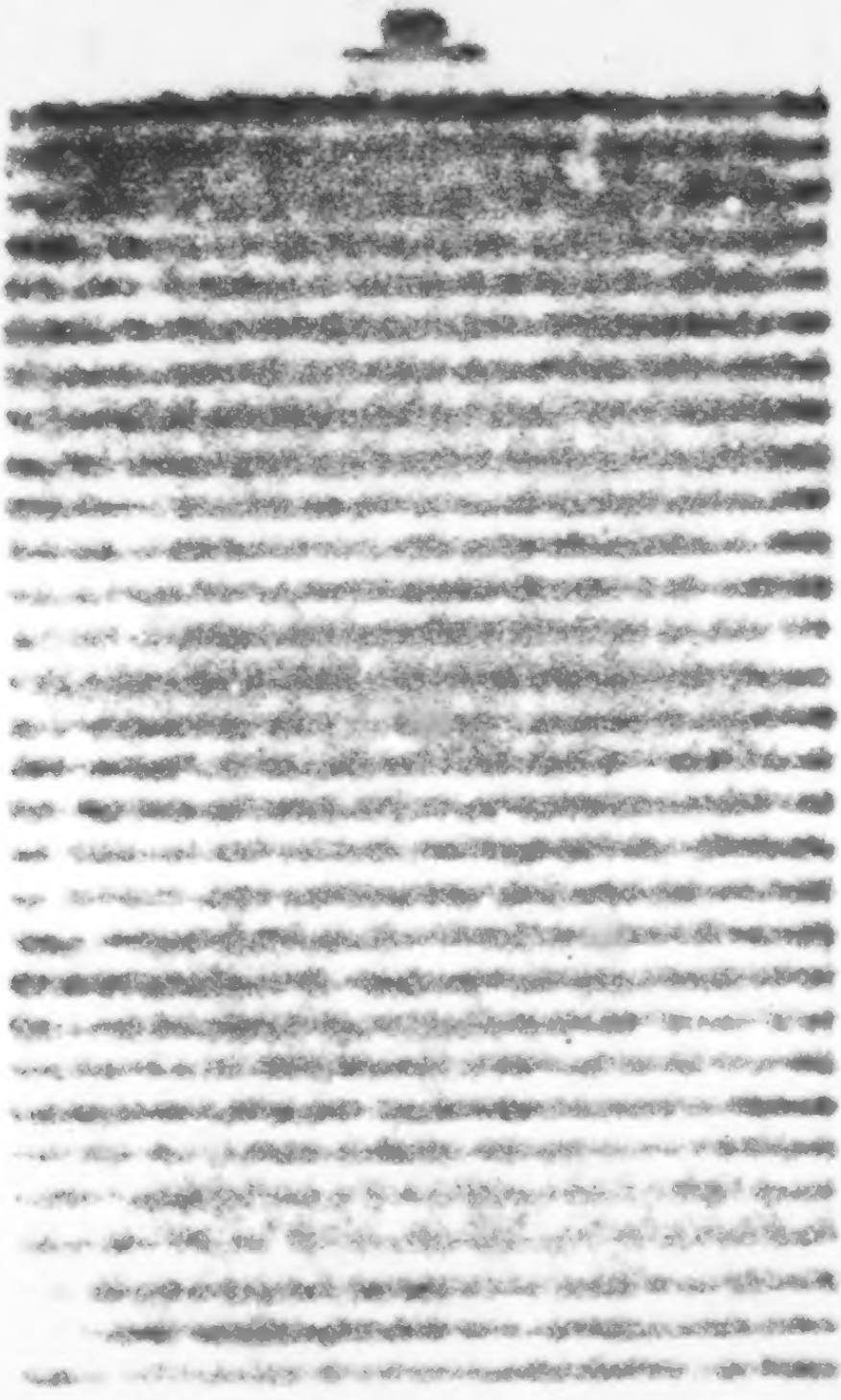
O, dieſes Menſchenleben! — wenn es glücklich iſt
Ein Schatten ſtört es; iſt es kummervoll, ſo tilgt
Ein feuchter Schwamm dies Bild, und alle Welt vergißt's;
Und mehr denn jenes ſchmerzt mich dies: vergeſſen iſt's!
(Aiſchyles: Agamemnon, von Dreyſen.)

Grauſamer noch, wie er die Kaſſandra geſtraft, zeigte ſich der Gott gegen Marſyas, einen Satyr, der auf dem Berge Olympos hauſte. Dieſer hatte die Flöte gefunden, welche Athene wegwarf, weil beim Blaſen ſich ihr Geſicht entſtellte, weshalb ſie von Here und Aphrodite verlacht worden war. Die von Athene verfluchte Flöte hob Marſyas auf, und ſpielte ſie bald mit ſo großer Kunſtfertigkeit, daß er es wagte, Apollon zum muſikaliſchen Wettſtreit herauszufordern, mit dem Bedingniß, daß mit dem Beſiegten der Sieger ganz nach ſeinem Belieben ſchalten dürfe. Apollon ging dieſen Wettkampf ein, ſeine Leier umkehrend, und verkehrt darauf ſpielend, ſang er zu den Tönen ſeiner Leier, und forderte, daß nun Marſyas es ihm gleich thue auf ſeinem Inſtrument. Da nun aber dieſer weder verkehrt auf ſeinem Inſtrument zu ſpielen, noch auch blaſend zu ſingen vermochte, war Apollon der Sieger, hing Marſyas an einer Fichte auf, und ließ ihm die Haut abziehen.

Geweiht ſind dem Apollon der Wolf, der Rabe, der Habicht, die ſingende Cicade, die Schlange, der Greif und der Schwan, ferner unter den Bäumen der Lorbeer und die Palme.

Das Ideal des Gottes zeigt ihn als kraftvollen Jüngling, zart und ſchmächtig, aber in der Zartheit ſchon die Fülle der Mannheit angedeutet. Das Geſicht iſt ein längliches Oval, mit hochgewölbter Stirn, harmoniſch ruhig


Ares. (Mars.)
Hermes (Mercur.)



und doch begeisterungsvoll ist der Ausdruck seiner Züge. Seine langen wolligten Haare fallen theils in einzelnen Locken über die Schultern, theils sind sie über der Stirn und am Hinterkopf in einen Knoten gebunden. Gewöhnlich ist er ganz nackt; nur als Musagetes trägt er eine lange weibliche Tunica, und dann hängt die Leier über seine Schulter. Die berühmteste Statue des Gottes ist der Apoll von Belvedere, im sechszehnten Jahrhundert wieder aufgefunden, und im Vatican zu Rom befindlich. Es stellt den Gott dar in leichter Gewandung, das edle Antlitz zur Seite gewandt mit zürnendem, edlen Ausdruck, den linken Arm seitwärts gestreckt, und den rechten Arm etwas zur Seite niederwärts haltend.

---

## Ares.

Ares, der Gott des tobenden, wilden Krieges, wird der Sohn des Zeus und der Here genannt, oder auch nur der Sohn der Here, den sie ohne Zuthun des Zeus sich selber erzeugt hat. Der wilde, tosende Kampf, die ungebändigte Lust, das ist das Reich, in welchem Ares waltet, und in seiner zügellosen, ungefesselten Kraft ist er selbst den Göttern, namentlich der Athene verhaßt. Deshalb, als Zeus den Göttern gestattet, Theil zu nehmen am Trojanischen Kampfe, kämpft sie gegen ihn, und wirft ihn mit einem Steinwurf zur Erde; und als Ares gegen den Helden Diomedes kämpfen will, besteigt Athene den Kriegswagen dieses ihres Lieblingshelden, sich vor den Blicken des Ares aber unsichtbar machend.

Als nun der mordende Ares ersah Diomedes, den Tydiden,
Ließ er Periphas schnell, den gewaltigen, dort in dem Staube

Liegen, allwo er zuerſt des Erſchlagenen Seele geraubet;
Selbſt dann eilt' er gerad auf den rieſigen Held Diomedes,
Als ſie nunmehr ſich genaht, die Eilenden, gegeneinander;
Vorwärts ſtreckte der Gott ſich über das Joch und die Zügel
Mit erzblickender Lanz', in Begier ihm die Seele zu rauben.
Aber die Herrſcherin Pallas Athen', in der Hand ſie ergreifend,
Stieß ſie hinweg vom Seſſel, daß nichtigen Schwungs ſie vorbeiflog.
Wieder erhub ſich darauf der Rufer im Streit, Diomedes,
Mit erzblickender Lanz', und es drängte ſie Pallas Athene
Gegen die Weiche des Bauchs, wo die eherne Binde ſich anſchloß:
Dorthin traf und zerriß ihm die ſchöne Haut Diomedes:
Zog dann die Lanze zurück. Da brüllte der eherne Ares:
Wie, wenn zugleich neuntauſend daherſchrien, ja zehntauſend
Rüſtige Männer im Streit, zu ſchrecklichem Kampf ſich begegnend.
Und es zitterten rings die Troer umher und Achaier
Bange vor Angſt: ſo brüllte der raſtlos wüthende Ares.

(Homer Il. V. 846—863.)

In Wolken gehüllt ſteigt dann der ſchreiende Ares zum Olympos empor. Dort zeigt er dem Zeus die empfangene Wunde, und klagt, daß die Götter ſo vielfache Qual erdulden müßten, und unter einander ſo vielfach im Streite wären, beſonders aber über die Zankſucht der Pallas Athene, die überall Zwietracht mit ihm beginne:

Finſter ſchaut' und begann der Herrſcher im Donnergewölk Zeus:
Hute Dich, Andrerumandrer, mir hier zur Seite zu winſeln!
Siehe, verhaßt mir biſt du vor allen olympiſchen Göttern!
Immer haſt Du den Zank nur geliebt, und Kampf und Befehdung!
Gleich der Mutter an Trotz und unerträglichem Starrſinn,
Hera, welche mir kaum, durch Worte gebändiget, nachgibt!
Auch ihr Rath, wie ich mein', hat dieſes Weh Dir bereitet!

Aber ich kann nicht länger es ansehn, daß Du Dich quälest,
Bist Du doch meines Geschlechts, und mir gebar Dich die Mutter.
Hätt' ein andrer Gott Dich erzeugt, heilloser Verderber,
Traun, Du lägest vorlängst tief unter den Uranionen.

(Homer Il. V. 888—898.)

Nur eine der Göttinnen des Olympos war ihm freundlich gesinnt, die schönste und lieblichste von Allen, Aphrodite, die Göttin der Liebe, welche der leidenschaftlichen Gluth und der ungezähmten Begierde des Ares sich freudig ergibt, und dem Gotte drei Kinder gebiert, den Deimos und Phobos, das Grauen und den Schrecken, und die Harmonia, die Vereinende, Milde und Sanfte; auch Eros und Anteros werden von Einigen die Söhne des Ares und der Aphrodite genannt. Hatte Ares, um der Aphrodite willen, die Beschämung erduldet, vom Hephaistos mit ihr in glühender Umarmung gefesselt, und von den Göttern verlacht zu werden, wie wir dies bei der Aphrodite gesehen, so war er nun aber auch eifersüchtig auf die so theuer erkaufte Liebe der Aphrodite, und sich in einen Eber verwandelnd, tödtet er daher den schönen Adonis, der Aphrodite neuen Geliebten. — Wenn er in seinem goldenen Kriegswagen daher fährt, ist er nie ohne seine Kinder, den Schrecken und das Grauen, und vor dem mordenden Gotte einher eilt die Zwietracht säende Eris, und die Städteverwüsterin Enyo, nach welcher er selber auch Enyalios genannt wird, oder man nennt den Enyalos einen Sohn des Ares und der Enyo. — Den unbändigen wilden Gott aber überwanden und fesselten einst die Riesensöhne des Aloas, die Aloaden Otos und Ephialtes; dreizehn Monate hielten sie den Gott in Banden geschlagen, bis Hermes kam, ihn listig zu befreien. — Streit und Kampf füllt

überhaupt das ganze Daſein des Ares aus, und nicht bloß der Gott der Schlacht war er, und des im Kampfe vergoſſenen Blutes, ſondern auch der wilde Mord und die hinterliſtige Tödtung war des Ares grauenvolles Werk. Deshalb auch ward das Athenienſiſche Blutgericht gehalten auf dem Hügel des Ares, dem Areios Pagos (Areiopag). Er ſelbſt, der blutdürſtige Gott, war aber der Erſte geweſen, welcher auf dieſem Hügel von den unſterblichen Göttern zur Rechenſchaft gezogen ward wegen vergoſſenen Blutes, denn auch Ares muß ſich der Ordnung der Geſetze fügen. Des Poſeidon Sohn nämlich, Halirrhothios ſtrebte der Alkippe nach, welche eine Tochter war des Ares und der Agraulos. Ares überraſchte den Halirrhothios, wie er im Begriff war, Alkippe zu ſchänden, und der erzürnte göttliche Vater tödtete ihn deshalb. Poſeidon forderte ihn wegen des Mordes ſeines Sohnes auf den Areopagos zu Gericht, aber den angeklagten Ares ſprachen die Götter frei von aller Schuld. — Dagegen mußte zur Sühnung einer Blutſchuld Kadmos dem Ares ein Jahr lang als Knecht dienen. Kadmos, ein Sohn des Poſeidon'ſchen Sohnes Agenor und der Telephaſſa, war ausgezogen, um ſeine Schweſter Europa, welche vom Zeus geraubt worden, zu ſuchen. Das Delphiſche Orakel ſagte ihm, er ſolle dieſe Nachſuchung aufgeben, und lieber eine Stadt bauen an dem Orte, wohin eine Kuh ihm den Weg weiſen und ſich vor Erſchöpfung niederlegen würde. Dem Orakel gehorchend, folgte Kadmos der erſten Kuh, welche ihm begegnete. Sie führte ihn durch die Phokiſche Landſchaft nach Böotien, und an der Stelle, wo ſie dort ermüdet zuſammenſank, gründete Kadmos die Stadt Theben. Die Kuh aber, welche ihm als Wegweiſer

gedient, wollte Kadmos der Pallas Athene opfern, und er sandte deshalb seine Leute zu der nahen Quelle des Ares, um Wasser daraus zu schöpfen. Die Quelle jedoch ward von einem Drachen bewacht, den Ares mit der Tilphosa erzeugt hatte. Kadmos tödtete das Unthier, brach auf Pallas Athene's Anrathen ihm die Zähne aus, und warf sie säend in das lose Erdreich. Aus den gesäeten Zähnen aber des Unthiers erwuchsen kampfgerüstete Männer, die Kadmos Sparter (Gesäete) nannte, und die sich gegenseitig anfielen und erwürgten, so daß nur fünf von ihnen übrig blieben, welche dann die Stammväter der alten autochthonischen Geschlechter wurden. — Ares aber forderte wegen der Tödtung des von ihm erzeugten Drachen die Bestrafung des Kadmos, der ihm nun ein Jahr als Knecht diente. Dann jedoch ließ sich Ares versöhnen, und vermählte seine Tochter Harmonia dem Kadmos. Alle Götter waren bei der Hochzeit zugegen und Freude und Jubel herrschte. Aber ungetrübtes Glück und unvermischte Freude kann nicht sein bei denen, welche dem Ares sich verbinden, und so schenkt an seinem Hochzeitstage Kadmos seiner Braut Harmonia ein mit Fluch belastetes Halsband, das jeden Besitzer in Unheil brachte, und auf welchem die mit dem Fluche beladenen Thaten des Ares abgebildet waren. Und Hader, Zwist und Uneinigkeit waltete von nun an im Geschlechte des Kadmos und führte endlich den Untergang des ganzen Geschlechtes herbei. —

Auch die Kinder des Ares lebten in vielfachem Streit und Kampfe, und begingen frevelsvolle Thaten; oder sie zeichneten sich auch als muthige Kämpfer und siegeslustige Krieger aus. So war der gewaltige Arkadische Krieger Partheno-paios ein Sohn des Ares und der Atalante, welche eine

Tochter war des Jasos oder Jasion. Erzürnt, daß ihm statt der Tochter nicht ein Sohn geboren, setzte Jasos das neugeborne Kind aus auf dem Partheniſchen Berge. Eine Bärin jedoch nährte die Kleine, Jäger fanden ſie dann, und ſo erwuchs Atalante im Walde, von Jägern geſäugt, als jungfräuliche Jägerin. Auch an der Jagd auf den Kalydoniſchen Eber nahm ſie Theil, eben ſo am Argonautenzug. Jaſion nahm ſie endlich wieder als Tochter an, forderte aber, daß ſie ſich vermähle. Doch gerade davor hatte ein Delphiſcher Orakelſpruch ſie gewarnt, und Atalante, um der gefürchteten Vermählung zu entgehen, erſann eine Liſt. Ihrer Schnellfüßigkeit vertrauend, gelobte ſie, ſich dem vermählen zu wollen, welcher ſie im Lauf nach einem gegebenen Ziel überbiete; diejenigen aber, welche von ihr überholt würden, ſollten, von ihrer Lanze durchbohrt, fallen. Viele Freier waren beſiegt und von ihr getödtet worden, als ſich Hippomenes zum Wettlauf ſtellte. Dieſer hatte von der Aphrodite, welche ihm gewogen war, drei glänzende, goldene Aepfel bekommen, die er im Wettlauf einen nach dem andern fallen ließ. Atalante, theils willig, dem ſchönen Hippomenes ſich zu ergeben, theils geblendet von den goldenen Früchten, bückte ſich im Lauf, die goldenen Aepfel aufzuheben; dadurch gewann Hippomenes einen Vorſprung vor ihr, und ward Sieger. Bei dem Vermählungsfeſte mit Atalante vergaß er neben den andern Göttern auch der Aphrodite zu opfern. Voll Zornes beſchloß daher die Göttin, ihn zu verderben. Als Hippomenes mit Atalante im Heiligthume der Kybele war, erfüllte Aphrodite ſein Herz mit unheiligen Begierden, und Atalante im heftigen Liebesgenuſſe umarmend, entweihte er die den Göttern geheiligte Stätte. Das allzuzärtliche Paar ward zur

Strafe dieſes Frevels von Kybele in zwei Löwen verwandelt, die ſie an ihren Wagen ſpannte. (Ovid Metamorph. X. 529—709).

Dargeſtellt wird Ares als der ſtarke, ſchnelle, ſtets kampfbereite Krieger. Die Geſtalt iſt voll und gedrungen, das Antlitz jugendlich, aber voll männlicher Kraft und Kühnheit, die Miene ernſt und düſter. Skopas und Alkamenes haben Statuen des Ares gebildet, keine derſelben aber iſt auf uns gelangt. Doch gibt es in der Villa Borgheſe und im Vatican ſchöne Statuen des Gottes.

---

## Hermes.

Hermes ward ſchon bei den alten Pelasgern als ein mächtiger, in allen Dingen wirkender Gott bezeichnet, der Gewalt hatte, nicht allein über das ſeeliſche, ſondern auch über das phyſiſche Leben der Menſchen, und in dem der Keim alles Daſeins und alles Lebens ruhte. Deshalb ward er auch dargeſtellt als ein ithyphalliſcher Gott, und zu ihm flehte man um Fruchtbarkeit und Nachkommenſchaft, denn als Imbros erzeugt er das Liebesverlangen, und der Phallos iſt ſein Symbol. Weil er es iſt, dem zunächſt die Ordnung der Welt und der Dinge übergeben iſt, mußte er auch der Gott der Fortpflanzung ſein, ohne welche die Weltordnung nicht beſtehen konnte, und in welcher aller Zukunft Wurzel ruht. Deshalb iſt er der ſorgende Behüter jedes Keims und jeder Saat, und wie er ſorgt für die kommenden Geſchlechter der Menſchen, ſo wacht er als Heerdengott auch für die Fortpflanzung des Viehes, und gibt den Saaten und den Früchten Gedeihen und Fortgang. Durch das ganze

Leben hindurch geleitet Hermes mit vorsorglicher Liebe den Menschen, aber auch im Tode selbst weicht er nicht von ihm, sondern als Seelenführer geleitet er ihn hinab in das dunkle Schattenreich. Als dieser Führer der Seelen wird er in nächster Verbindung zu der Hekate gedacht, der er als mächtiges männliches Princip zur Seite steht, und mit der er geheimer Liebesgemeinschaft pflegt. In Samothrake war er als Kadmos oder Kadmilos der vierte der Kabeiren, und auch dort ward er verehrt als der Gott, welcher wacht über Ordnung und Gesetz, die Gränzen beschützt und die Heerden in seine Obhut nimmt. — Auch als olympischer Gott ist ihm diese Bestimmung nur in weiterer Ausbildung und Fortführung geblieben. Er ist in weitester Beziehung der Gott der bürgerlichen Ordnung und wacht schützend und sorgend über jedem Einzelnen. Nicht die allgemeine Weltordnung ruht in seiner Hand, sondern nur, in wie fern sie Bezug hat auf das Individuum, und so erscheint er gewissermaßen als ein dem Apollon zugeordneter Gott, der im Einzelnen vollbringt, was Apollon im Großen und Allgemeinen vollführt. Apollon ist der Gott, welcher segnend und behütend wacht über dem Wohl der Menschheit, während Hermes sorgsam bemüht ist für das Wohl des Individuums, und zu diesem Zwecke oft sogar zu Mitteln seine Zuflucht nimmt, die im Widerspruch sind mit der allgemeinen Ordnung und den geheiligten Weltgesetzen. So erscheint Hermes unter den Göttern als der erste Jesuit, welchem die Mittel geheiligt werden durch den Zweck, und dem Alles, was ist, nur dient zur Erreichung seines Zweckes. Das Walten des Hermes ist daher nicht gebunden an das, was erlaubt und gesetzlich ist, sondern in ungebundener Freiheit ergreift es das, was ihm

als nothwendig und zweckdienlich erſcheint. Das Glück des Individuums ſteht oft im Widerſpruch mit der Wohlfahrt des Ganzen und der Menſchheit im Allgemeinen, weil aber Hermes zunächſt trachtet nach dem Glücke des Individuums, ſo iſt er auch der Gott nicht allein des redlichen Verkehrs und Handels, ſondern auch des Betrugs und der Dieberei, weil er in dieſer individuellen Beziehung zum Menſchen ſelbſt wacht über der Wohlfahrt des Betrügers und Diebes, ihm hilft, der Gefahr zu entgehen, und ſeine That zu vollbringen. Denn liſtig und verſchlagen iſt er, wie kein anderer der Götter, und Keiner iſt im Olymp, dem Hermes nicht etwas geraubt und entwendet hätte. Dieſe Liſt und Gewandtheit, ſie war ihm ſchon gleich nach ſeiner Geburt eigen, und Homer erzählt in ſeinen Hymnen in höchſt ergötzlicher Weiſe die erſten Heldenthaten des Hermes. Dieſem Homeriſchen Hymnus auf Hermes zufolge iſt der Gott ein Sohn des Zeus und der Maja, den ſie, während Here ſchläft, in traulicher Grotte, allwo ſie die erſten Umarmungen des Zeus empfangen, zur Welt bringt. Kaum hat Hermes, „der Entwender der Rinder, der Plünderer, Führer der Träume, der Laurer bei dunkler Nacht, Thürlagerer (Homer. Hymn. auf Hermes 14—15; überſetzt von Schwenck), ſich dem mütterlichen Schooße entwunden, als er ſich auch ſogleich heimlich aus der Wiege fortſtiehlt, und die Grotte verläßt. Auf dem Vorhof findet er im Graſe eine Schildkröte, die er ergreift, und tödtet. Dann bohrt er den Rücken der Schaale auf und fügt in dieſe Stäbe von Rohr, und ſieben Saiten von Schafdarm.

Doch nachdem er es fertig gemacht das ergötzliche Spielwerk,
Prüft er es durch mit dem Schlägel im Einzelnen, und es ertönte

Unter den Händen gewaltig, und Er ſang ſchön zu dem Spiele,
So gradweg es verſuchend, wie oft bei dem feſtlichen Mahle
Blühende Jünglinge necken in Wechſelgeſängen einander.

Dann legt er die Zither in ſeine verlaſſene Wiege, und eilt von dannen, denn ihn gelüſtet nach Fleiſch, und er ſinnt, wie er durch liſtigen Betrug es ſich verſchaffen kann. Die Nacht bricht herein, und unter ihrem Schirm eilt er nach Pierias ſchattigen Bergen, wo die Götter in herrlichen Gehöften ihre Rinder haben. Von des Apollons Rindern entführt er nun funfzig, zieht ihnen Schuhe an, daß ihre Tritte im Sande verkehrt erſcheinen, und flicht ſich ſelbſt künſtliche Sandalen, dann treibt er durch Thal und Fels die ſtattliche Heerde bis zu dem Fluſſe Alpheios, wo er ſie in den Stall bringt, und mit würzigem Futter verſieht. Darauf zündet er Feuer an, ſchlachtet zwei der Rinder, zieht ihnen die Haut ab und opfert das Fleiſch den Göttern. Nachdem er dies Werk vollbracht, ſchleicht er heimlich und unbemerkt wieder zurück in die Grotte ſeiner Mutter, und ſchlüpft in die Wiege, ſich in die Windel einhüllend. Aber Maja, ſeine weisheitsvolle Mutter, läßt ſich durch ſeine kindliche Unſchuldsmiene nicht täuſchen, und zürnt ihm mit ſcheltenden Worten.

Ihr antwortete aber mit trüglichen Worten Hermeias:
Mutter, warum doch willſt Du mich ängſtigen gleich wie ein kleines
Kind, das wenig fürwahr von Betrug noch weiß in dem Herzen,
Leichtlich erſchrickt, und ſich furchtet vor ſcheltenden Worten der Mutter?
Ich doch will uns bringen zu der Kunſt, welches die beſte,
Mich ſo wie Dich auf immer, mit Klugheit, und es geſchieht nicht,
Daß an dem Ort hier weilend wir ohne Beſitz und Verehrung

Unter den Göttern verbleiben, den Himmliſchen, wie Du begehreſt.
Beſſer, die Tage zumal mit unſterblichen Göttern zu leben
Reich und begütert, an Hab' ein Geſegneter, als wie zu Hauſe
Hier in der Grotte zu ſitzen, der dunkelen, doch zu der Götter
Heiligen Ehren empor auch ſchwing' ich mich, gleich dem Apollon.
Gibt ſie jedoch mein Vater mir nicht, dann will ich es wahrlich
Selber verſuchen ſofort; ich kann Diebsherrſcher ja werden.

Als aber Eos lichtbringend am Himmel erſcheint, bemerkt Apollon den Raub ſeiner Rinder, und geht aus, ſie zu ſuchen. Mit Verwunderung betrachtet er die ſeltſamen Spuren im Sande, die er ſich nicht zu deuten vermag. Doch das macht ihn nicht irre, denn er ahnt ſchon den Betrug, und wandert eiligſt weiter gen Kyllene, zu der Grotte, in welcher Maja den Hermes geboren. Ein ſüßer Geruch durchwirbelte den Berg, und über die ſteinerne Schwelle trat Apollon in die unnachtete Grotte der Nymphe. Aber Hermes, der ſofort erkannte, daß Apollon wegen der geraubten Rinder komme, duckte ſich tiefer in die duftigen Windeln, zieht das Haupt und die Hände und Füße enger zuſammen, und gibt ſich die Miene eines unſchuldsvoll ſchlummernden Kindes. Apollon indeſſen durchſpäht alle Gemächer, und als er endlich Hermes in ſeiner Wiege erblickt, droht er, falls dieſer ihm nicht ſchleunig die Rinder entdecke, ihn tief hinunterzuſchleudern in den Tartaros, von wo weder Vater, noch Mutter ihn wieder zum Lichte befreien könnten. Hermes fragt mit anſcheinender Verwunderung, wie er wohl dazu kommen ſollte, Rinder zu ſtehlen, Er, dem nichts weiter obliege, als Milch zu ſaugen aus ſeiner Mutter Bruſt, die Windeln um ſeine Schultern zu ſchlagen, Bäder zu nehmen, und zu ſchlummern, wie es einem neugebornen Knäblein gezieme. Apollon jedoch

erfaßt den Knaben, und befiehlt ihm, ſofort ihm die Rinder zu zeigen.

Denkend jedoch auf Rath, entſchickte der Argostödter
Jetzo ein Weiſſag-Zeichen, wie ſo in den Händen er ſchwebte
Einen verwegenen Diener des Bauchs, den unſeligen Boten.
Und nach dieſem ſogleich da nieſet' er; aber Apollon
Hört' es, und warf auf die Erde dahin den geprieſenen Hermes,
Setzet ſich dann vor ihm hin, obgleich von der Reiſe gedränget,
Hermes ſo ausſpottend, und redete dies zu demſelben:
Sei Du getroſt, mein Kind, Sohn Zeus des Kroniden
und Maja's,
Finden hernach auch werd' ich gewiß die gewaltigen Rinder
Nach ſo lautenden Zeichen, und Du wirſt Führer des Wegs ſein.

Hermes verlangt aber durchaus vor dem Zeus angeklagt zu werden, vor ihm ſich vertheidigen zu können, und Apollon willfahrt ſeiner Bitte. Sie tragen Beide dem Kroniden ihre Sache vor; und Zeus, obwohl lachend über den liſtigen Knaben, befiehlt ihm dennoch, die Rinder wieder herauszugeben. Hermes, widerſtrebend, gehorcht doch dem Befehl des göttlichen Vaters, und verſöhnt ſich darauf mit Apollon, dem er auf ſeiner eben erfundenen Zither luſtige Muſik ertönen läßt. Apollon iſt ſo erfreut über dies nie gehörte Inſtrument, daß er es von Hermes ſich eintauſcht, ihm dafür die funfzig geraubten Rinder gebend. Später dann erfindet Hermes ein anderes muſikaliſches Inſtrument, die Syrinx, und auch dies überläßt er dem Apollon, der ihm dafür ſeinen goldenen Stab und die Gabe der Weiſſagung verleiht. (Homer. Hymnen auf Hermes.)

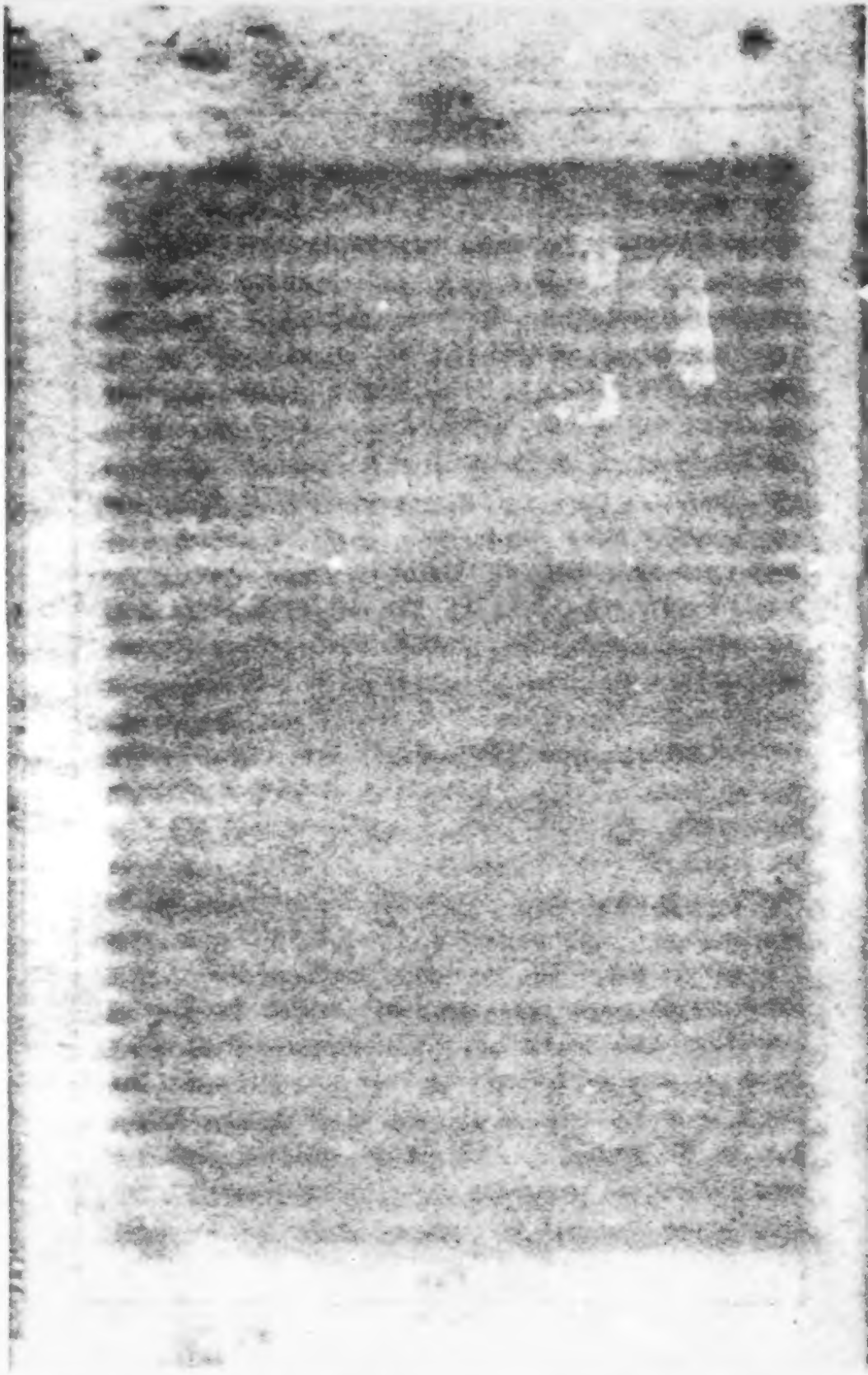
Den von Apollon ihm verliehenen Heroldsſtab trägt er, wenn er als Bote des Zeus oder der andern Götter mit

ſchnell beſchwingten Sohlen von einem Ort zum andern eilt. Denn vorzugsweiſe iſt er der Herold der Götter, ihre Befehle vollführend, und mit umſichtiger Klugheit das Schwierigſte ſelbſt vollbringend. Er iſt aber nicht bloß Bote und Herold des Zeus, ſondern auch der Vollſtrecker ſeiner Befehle. So tödtet er auf Zeus Befehl den hundertäugigen Argos, welcher die von Here verfolgte Jo bewacht, befreiet liſtig den von den Aloaden gefeſſelten Ares und entwendet die Sehnen des Zeus der ſie bewachenden Delphyne, um ſie ſeinem göttlichen Vater wieder einzuverleiben. — Als Gott des Handels ſtand er in nächſter Beziehung zum Markte, als deſſen göttlicher Beſchützer er verehrt ward, und weil im Menſchenverkehr und im Handel die Rede von eben ſo wichtiger Bedeutung iſt, als die richtige Berechnung, ſo ward Hermes auch betrachtet als der Gott der berückenden Rede und der Berechnung, ſo wie der Muſik, der Sternenkunde, des Maaßes und Gewichtes. — Als weiſſagender Gott hatte er zu Phares ein ihm geweihetes Heiligthum. Die Weiſſagung empfing man hier auf die Weiſe, daß man gegen Abend in den Tempel des Hermes ging, hier dem Gotte ſeine Verehrung bewies, und darauf die Frage, welche man zu thun hatte, dem in der Bildſäule dargeſtellten göttlichen Weſen ins Ohr flüſterte. Hierauf ging man, ſich die Ohren zuhaltend, aus dem Tempel, und die erſten Worte, welche man zufällig hörte, nachdem man die Hände wieder von den Ohren abgenommen hatte, wurden dann als Orakelſpruch gedeutet. (Pauſan. I. 7.) — Unter den Kindern des Hermes ſind die bemerkenswertheſten: Pan (von welchem weiter unten die Rede ſein wird), und Hermaphroditos. Dieſes ſeltſame, beide Geſchlechter in ſich vereinigende Weſen war ein Kind des Hermes und der Aphrodite,

das beider herrlichen Eltern Schönheit in ſich vereinigte, und ein ſtaunenerregendes Wunder an Geſtalt und Lieblichkeit war. Nach einer andern Sage war er ein Knabe von bezaubernder Schönheit. Als kaum erwachſener Jüngling ging er nach Karien, und ruhte dort an der Quelle Salmakis. Die Nymphe des Quells fühlte ſich von ſeiner Schönheit zur heißeſten Liebe entzündet, und als er ihr Gegenliebe verweigerte, umſchlang ſie in brünſtiger Liebesgluth den in der Quelle badenden Knaben, und bat die Götter, ſie auf ewig mit ihm zu vereinen. Die Götter gewährten der Liebenden Bitte, und verſchmolzen beide Weſen zu einem, auch die Namen der Aeltern vereinigend zu einem, und das mannweibliche Kind des Hermes und der Aphrodite Hermaphroditos benennend.

Hermes iſt von den größten Künſtlern Griechenlands, von Skopas, Prariteles, Phidias, Polyklet und Andern vielfach dargeſtellt worden, und mehrere herrliche Statuen des Alterthums ſind bis auf unſere Zeit erhalten. Eine Statue, bekannt unter dem Namen Antinous, und im Vatikan befindlich, ſtellt ihn dar als jugendlich ſchönen Gott, eben ſo zeigt ihn eine herrliche Statue zu Florenz. Auf einem Basrelief des Capitols erſcheint er als Seelengeleiter, und ein vortrefflicher, ſitzender Hermes iſt zu Herculanum gefunden worden. Das Ideal dieſes Gottes zeigt ihn als kräftigen, zum Manne heranreifenden Jüngling. Gekräuſeltes kurzes Haar umliegt den Kopf und die Stirn, Wohlwollen, Ruhe und Klugheit ſpricht aus ſeinen edlen Zügen, Stellung und Geberde bezeichnet ihn als den Schlauen, Gewandten. Wenn er bekleidet iſt, ſo hat er nur die Chlamys loſe um ſeine Schultern geworfen. An den Schläfen, wie an ſeinem Heroldſtabe, und an den Füßen hat er kleine Flügel, als Zeichen

Pan



ſeiner Schwungkraft und Schnelligkeit. — An den Feldwegen, Landſtraßen und Stadtthoren ſah man die Hermen, welche Bilder des Hermes waren, die auf viereckigen Steinen ſtanden.

## Demeter.

Demeter, die Tochter des Uranos und der Rhea, war die Göttin des Getraides, und in ihrer ſpätern Entwickelung die Göttin der Erde überhaupt; als ſolche wird ſie Eins mit Gaia, der uralten Erdgöttin, von welcher die Tauben zu Dodona geſungen hatten, daß ſie verehrt werden ſolle, weil ſie es ſei, welche die Früchte erzeuge. Aber Demeter ſelbſt iſt eine uralte Gottheit, und ihr Dienſt hängt innig zuſammen mit dem alt-pelasgiſchen Natur- und Elementardienſt, aus dem Demeter, die Göttin der Anſiedelung und des Feldbaues, hervorſtieg als erſte ſittlichende, das Nomadenthum feſſelnde Kraft. Sie, die Demeter, war es, welche dem Menſchen die Früchte erwachſen ließ, und ihn den Ackerbau lehrte: mit dem Ackerbau aber war der Grundſtein gelegt zu Geſetz und Ordnung, zu Bildung und Sitte; nicht mehr in wilden Horden ſchweiften nun die Menſchen umher, die Stätte, auf welcher die Nacht ſie überraſchte, als ihr willkührliches Beſitzthum ſich aneignend; ſie ſiedelten ſich an zu feſten Wohnſitzen und indem ſie das Feld im Schweiß ihres Angeſichtes mit ihrer Hände Arbeit ſich baueten, machten ſie es zu ihrem, durch Fleiß von ihnen erworbenen, Eigenthum. So iſt die Arbeit die Mutter des Eigenthums, und die ſittlichende Kraft alles Daſeins geworden. Mit den feſten Wohnſitzen, zu welchen die ackerbauende Menſchheit ſich gedrungen fühlte, bildete ſich ganz naturgemäß die Häuslichkeit

und Familie, und so wird Demeter, die Göttin des Ackerbaues, in ganz natürlicher Folge, auch die Göttin der Ehe. Als solche heißt sie Demeter Thesmophoria, und ihr zu Ehren feierte man zu Athen und andrer Orten die Thesmophorien, das Fest der Häuslichkeit und des Ackerbaues, das im Gegensatz zu den Eleusinischen, ausschließlich von Männern begangenen Festen, nur von Frauen gefeiert werden durfte. Weil aber die Grundlage des häuslichen Glückes, die Basis der Familienehre die Keuschheit der Familienmutter ist, so waren die Thesmophorien zugleich ein Fest der Keuschheit; nur verheirathete, unbescholtene Frauen durften es begehen, und mußten zu diesem Feste sich schon neun Tage lang vorher vorbereiten durch Fasten und keusches Vermeiden aller Gemeinschaft mit Männern. So gelangt Demeter, die Göttin des Ackerbaues, zu höherer geistiger Bedeutung, zu göttlicher Würde durch die dem Ackerbau entsprießende Sittlichkeit, aus welcher wiederum Gesetz und Ordnung als eine Gabe der Demeter emporblühen.

Der fruchtbringenden Demeter, der segensvollen, das Korn und die Blüthe erzeugenden Mutter Erde, hat der Mensch seines Lebens Wohlfahrt zu danken, und deshalb wird auch Demeter immer in nächster Beziehung gedacht zu Allem, was als Naturkraft Bezug hat auf Wohlfahrt und Glück des Menschen. Deshalb trauert sie, wenn der Herbst die frische Blüthenpracht der Natur zerstört, und der Winter mit seinem Leichentuch sich über die erstorbene Erde ausbreitet, deshalb erscheint sie schwarz und kummervoll, wenn Dürre und Unfruchtbarkeit die Saat zerstört, denn die Saat, das ist die Tochter der Göttin des Ackerbaues, die Persephone, welche ein halbes Jahr lang unter der Erde weilt, und dann erst

in Fülle und Blüthe der Welt und ihrer Mutter angehört. Das Verhältniß der Demeter zur Perſephone iſt das bedeutendſte Moment in der Mythologie der Demeter, und Homer in ſeinen Hymnen theilt dieſen Mythos ausführlich mit: Perſephone, die Tochter des Zeus und der Demeter, ſpielte mit des Okeanos Töchtern auf blumiger Aue, wo die Mutter Erde ihr köſtliche Blumen erblühen ließ, Schwertlilien und Hyakinthos, und die ſüßverlockende Narciſſe. Nach dieſer duftenden Blume, die ſie nimmer geſehen, ſtreckte Perſephone die Hand aus, als ſich die Erde öffnete, und auf goldenem Wagen Aides herausſtürmt, die Jammernde erfaßt, und ſie entführt. Vergebens iſt Perſephone's Angſtgeſchrei und ihr Flehn zu den Göttern, Niemand hört ſie außer Hekate und Helios, und unbehindert führt ſie Aides hinunter in den Tartaros. — Aber von ferne hatte Demeter den Klageruf der geliebten Tochter vernommen, und in raſendem Schmerz zerriß ſie den Hauptſchmuck, warf ſich den dunklen Schleier über und ſtürmte ſuchend mit Fackeln in den Händen neun Tage lang vergeblich umher. Am zehnten Tage aber findet ſie Helios, der auf ihr inbrünſtiges Flehen ihr verräth, daß Aides die geliebte Tochter mit des Zeus Bewilligung ſich zur Ehegemahlin erkoren und in das Schattenreich ſie entführt habe. Voll unermeßlichen Kummers floh Demeter nun die ſeligen Wohnungen des Olympos und ging zu den Städten und den blühenden Fluren der Menſchen, unerkannt, in niedriger Geſtalt. So kam ſie nach Eleuſis, und voll tiefen Grames ſetzte ſie ſich dort nieder am Partheniſchen Brunnen im Schatten des Oelbaumes. Zum Brunnen aber kamen Waſſer zu ſchöpfen die Töchter des Eleuſiniſchen Fürſten Keleus, und ſie gewahrten Demeter, welche die Geſtalt einer

alten, ärmlich gekleideten Frau angenommen hatte. Die vier Mädchen bestürmten nun die Demeter mit Fragen, über ihre Herkunft, ihren Namen und was sie hier wolle; Demeter antwortete ihnen bescheiden, sie heiße Deo, und komme von Kreta her, um hier als Haushälterin und Kinderwärterin sich zu verdingen. Die Aelteste der Mädchen, Kallidike, redete ihr zu mit tröstlichen Worten, und versprach bei der Mutter anzufragen, ob sie nicht einer Wärterin bedürfe für den einzigen, in ihren spätern Jahren ihr erst kürzlich gebornen Sohn, den Demophoon; hurtig eilten dann die Mädchen von dannen, und kehrten bald zurück, um Demeter, die sie noch am Brunnen trafen, zu ihrer Mutter Metaneira zu führen. Als die Göttin aber die Schwelle des Pallastes betrat, füllte sie die Thüre mit göttlichem Glanz bis zur Decke, und Metaneira, vor Angst erbleichend, nöthigte Demeter zum Sitzen. Sie wollte sich aber nicht auf den kunstreichen Sessel setzen, sondern blieb mit demüthig gesenkten Augen stehen, bis ihr die Dienerin Jambe den gezimmerten Stuhl brachte, auf den sich die Göttin mit verhülltem Antlitz niederließ. Stumm blieb sie vor Gram und Schmerz, bis endlich der Jambe es gelang, durch allerlei Possen die trauernde Göttin zum Lachen zu bewegen, und sie fröhlichen Herzens zu machen. Doch den Pokal mit Wein wies sie zurück, und begehrte statt dessen Wasser und Gerste, mit Polejn gemischt (was nachher der Festbrauch ward bei den Demeterfesten). Metaneira gab ihr nun den jungen Sohn zur Erziehung, den Demeter an ihren Busen nahm, und ihn in nächtlicher Weile mit Ambrosia einrieb, ihn zu läutern in heiligem, von ihr entzündetem Feuer. Wunderbar wuchs der Knabe Demophoon heran; aber Metaneira, begierig zu schauen, was

Demeter Nachts mit dem Knäbchen beginne, lauerte ihr auf, und als ſie den Sohn in den Flammen ſah, brach ſie entſetzt in Wehklagen aus. Erzürnt legte Demeter den Knaben auf den Boden, und verwies der geängſtigten Mutter mit ſtrengen Worten ihr Wehklagen, durch welches ſie den Sohn um das edle Geſchenk gebracht, das ſie ihm beſtimmt gehabt. Denn unſterblich und frei von Alter habe ſie ihn ſchaffen wollen durch die Gluthen des Feuers; das ſei nun verloren, doch bleibe ihm ewige Ehre, weil er auf ihren göttlichen Knieen geſeſſen, und auf ihren Armen geſchlummert habe. Dann offenbarte ſie ſich ihr als die herrliche Göttin, und befahl, daß ihr ein Tempel gebauet werde; dort wolle ſie ſelbſt die Orgien und die heilige Weiſe des Opfers lehren.

Alſo ſagte die Göttin, und wandelte Größ und Geſtalt um,
Streifend das Alter ſich ab, und rings umhauchte ſie Schönheit,
Und ein erquicklicher Duft von dem wohlruchſpreitenden Peplos
Wirbelte; aber der Glanz vom unſterblichen Leibe der Göttin
Strahlete weit; und die Schultern umflatterte blondes Gelock rings
Und es erfüllte das Haus Lichtglanz, wie vom Strahle des Blitzes.

So im Götterglanze entſchwand ſie den Augen der zitternden Metaneira, die am andern Morgen dem fürſtlichen Gemahle Keleus die Worte der Göttin mittheilte, und den Befehl, ihr einen Tempel zu bauen. Keleus gehorchte, berief ſeine Völkerſchaften und ließ ihr, wie ſie geboten, ein Heiligthum errichten. Als es vollendet war, ließ Demeter dort ſich nieder, in tiefen Gram um die Tochter verſenkt und in ihrem Kummer vergaß ſie der Menſchen. Die Erde verdorrte, kein Same ſproßte empor, und keine Kornähre wuchs aus dem vielfach gepflügten Erdreich hervor. Da ſandte Zeus,

fürchtend, die ganze Erde möchte vergehen, Iris nach Eleusis zu der schwarzumwallten Demeter, und ließ sie zu sich einladen auf den Olymp. Demeter aber verweigerte ihr Kommen, und nun sandte Zeus alle Götter nach einander hin zu der trauernden Göttin; doch alles Flehen war umsonst, und standhaft wies sie Alle zurück, erklärend, daß sie nicht eher zum Olymp kommen werde, bis sie mit eignen Augen ihr liebliches Mägdlein gesehen. Da nun sandte Zeus den Götterboten Hermes zum Aides, daß er ihn mit sanfteinschmeichelnden Worten berede, Persephone aus dem Dunkel zu entlassen, und sie herauf zu senden an das Licht der Seeligen, damit Demeter sie sehe, und vom Zorn ablasse. Hermes fand den Aides in seinem Pallaste, auf das Polster gelehnt neben Persephone, die sich abhärmte nach der Mutter, und dem Aides brachte Hermes die Botschaft des Zeus. Aides befahl der Gemahlin zu ihrer trauernden Mutter zu eilen; die hocherfreute Persephone sprang hurtig vom Lager empor, aber, ehe sie ihn verlassen durfte, ließ Aides Persephone einige Körner des Granatbaumes genießen. Dann holte er den goldenen Wagen hervor, schirrte die unsterblichen Rosse an, und hieß Persephone und Hermes von dannen fahren. Bald gelangten die Enteilenden gen Eleusis zu dem duftigen Tempel der Demeter, die sich laut jauchzend der Tochter in die Arme warf. Dann fragte sie, ob auch Persephone nichts genossen im untern Reiche, weil sie sonst immer dorthin zurückkehren, und nur einen Theil des Jahres bei ihr und den seligen Göttern bleiben dürfe, während, wenn sie nichts genossen, sie auf immer im Olympos weilen dürfe. Persephone gestand, daß Aides sie gezwungen, einige Granatkörner zu genießen. Zu der Demeter aber sandte Zeus nun Rheia, mit der Bitte, sie

möge nun, beſänftiget, zum Olymp zurückkehren, er wolle auch, wenn ſie den Menſchen wieder Frucht und Saat keimen laſſen, geſtatten, daß Perſephone von jeglichem Jahre den dritten Theil nur unter der Erde beim Aides, die andern beiden Theile aber bei der Mutter und den ſeligen Göttern weilen dürfe.

Und es gehorchte die ſchönumkränzte Demeter,
Schnell doch ſchickte die Frucht ſie hervor aus ſcholligen Fluren
Und dicht ſtarrte von Blättern umher und von Blüthen das ganze
Erdreich; jene jedoch ging hin, und zeigte den Herrſchern
Ihm dem Triptolemos, ſo wie dem reißigen Fürſten Diokles
Und dem Eumolpos dann, und dem Volksanführer, dem Keleos,
Heiliger Opfer Gebrauch, und lehrte die Orgien alle
(Ihn den Triptolemos und den Diokles, nebſt Polyxeinos)
Heilige, die zu verletzen durchaus nicht, oder zu hören
Oder zu plaudern erlaubt; denn ſehr hemmt Scheu vor den Göttern.
(Glücklich fürwahr, wer dieſe geſehn von den irdiſchen Menſchen;
Wer theilhaftig der Weih'n, wer's nicht iſt, nicht zu vergleichen
Iſt ihr Loos, auch ſelber im Tod, in dem ſchaurigen Dunkel.)
Doch nachdem ſie es Alles, die heilige Göttin, geordnet,
Gingen ſie zu dem Olymp, zu der andern Götter Verſammlung.
Und dort wohnen ſie nun bei dem donnernden Herrſcher Kronion
Heilig und hehr. Der iſt ein Geſegneter, welchen dieſelben
Lieben mit Huld etwa von dem irdiſchen Menſchengeſchlechte.

(Homer. Hymnen auf Demeter; von Schwenck.)

So hatte Demeter ſelber ſich das berühmte Eleuſiniſche Feſt gegründet, das bald eins der heiligſten Feſte ganz Griechenlands ward, und ſeine geiſtige Bedeutſamkeit hatte in den Eleuſiniſchen Weihen, in welche eingeführt zu werden man

für ein hohes und köſtliches Glück erachtete. Was der Grundgedanke dieſer Weihen war, das liegt verſtändlich ausgedrückt in dem Mythos von Demeter und Perſephone, wie ihn der Homeriſche Hymnus mittheilt. Perſephone, die Geſtorbene, erwacht nach vielfachem Ringen und Kämpfen zu ewigem, unſterblichem Leben, und ſo auch ringt die menſchliche Seele durch Kummer und Leid ſich empor zur Unſterblichkeit ewigen Glückes. Dieſer ringende, ſtrebende Menſchenſohn, das iſt Demophoon, und durch das Feuer der Schmerzen ſoll er geläutert werden zur ewigen Glückſeligkeit. Als aber menſchlicher Unverſtand dieſe Läuterung entheiligt, als Demophoon ſeinem Schickſal muß überlaſſen werden, da befiehlt Demeter, ihr einen erhabenen Tempel zu bauen. Und dieſer Tempel iſt nicht ein äußerer, ſichtbar zu erblickender, ſondern es iſt der im Geiſte zu ſchauende Tempel der Sittlichkeit und des Wiſſens, den Demeter, die Göttin des Ackerbaues, in welchem Familie, Häuslichkeit, und ſomit Ordnung, Geſetz und Wiſſen wurzelt, gegründet hat. Die geiſtige Heiligung und Verklärung des Erdenlebens durch das religiöſe Bewußtſein eines unſterblichen Daſeins, das war der Zweck der Eleuſiniſchen Weihen, und nur wer zu dieſes Bewußtſeins Erhabenheit ſich aufſchwingen konnte, gehörte zu den Geweihten und durfte eindringen in das innere Heiligthum des Tempels, welches dem ungeweihten Sinne verſchloſſen war. In ſpäterer Umgeſtaltung ward ſtatt des Knaben Demophoon das Dionyſos-Knäblein unter dem Namen Jakchos unter die Eleuſiniſchen Götter aufgenommen, welchen Namen er erhielt wegen des Geſchreis, das bei den Eleuſiniſchen Feſten ihm zu Ehren erhoben ward. Auf ihn, den Dionyſos-Jakchos bezieht ſich die Verheißung der Demeter, welche im Home-

riſchen Hymnus ausſpricht, daß um des Demophoon's willen im Kreislauf rollender Jahre Eleuſis Söhne Gefecht und gewaltigen Schlachtkampf durch ewige Zeiten unter einander begehen würden. Denn Dionyſos, der geiſtaufregende, durch die Welt dahin brauſende, Gott, er war es, der zu Kriegen die Völker entflammte, und, weil in Eleuſis gefeiert, bringt er von dorther auch Hülfe in der Schlacht von Salamis. Er wird ſogar bei einigen Schriftſtellern entweder der Sohn der Demeter und des Zeus genannt, oder auch der Geliebte der Perſephone, welche aber in den Myſterien Kore (Jungfrau) heißt, und dieſe Kore, ſie iſt in den Eleuſinien die von der Allmutter Ceres ausgehende, das Unterirdiſche ſelbſt belebende Kraft, während ſie, als wiedererſtehende, zum Leben neu geboren werdende Seele zugleich das Ueberirdiſche mit dem Unterirdiſchen, das Leben mit dem Tode vereinigt. Und Demeter wird in dieſen Myſterien zu der Dyas, der Weltmutter, der Erdſeele, welche die Allernährerin iſt, die das Saamenkorn, und mit ihm Tod und Hader, und zertheilten Beſitz (denn von nun an ſtreitet mit dem Ueberirdiſchen das Unterirdiſche um den Beſitz des Saamenkorns, welches die Menſchenſeele iſt) gebracht hat. Und ſo werden in dieſen Eleuſiniſchen Myſterien die Begriffe von der Unſterblichkeit gefeiert, zumeiſt in Bildern, die von den Wandlungen des Saamenkorns entlehnt ſind, oder von der Erhöhung und Erniedrigung der Allmutter Dyas oder Demeter, unter welcher die Erniedrigung, die Reinigung und Läuterung der Seele verſtanden wird. — Auch die Diener und erſten Verbreiter der von Demeter befohlenen Eleuſiniſchen Myſterien werden in den Cultus derſelben hineingezogen, und genießen im Laufe der Zeiten einer göttlichen Verehrung, wie

Triptolemos, und Eumolpos. — Triptolemos wird in den Sagen als der vielfach begünstigte Liebhaber der Demeter genannt. Ihm schenkt sie den mit Drachen bespannten Wagen, und den Waizensaamen, damit er überall ihren heiligen Dienst und den Getraidebau lehre. Deshalb wird Triptolemos auch vielfach ein Sohn der Demeter und des Eleusis genannt, und wie er, den Ackerbau lehrend, von Land zu Land zieht, schützt Demeter ihn gegen die mannigfachen Angriffe übelgesinnter Feinde. So ward von ihr der Skythische König Lynkos, der ihn neidisch im Schlafe tödten wollte, in einen Luchs verwandelt, und der Getenkönig Karnarbon, der einen der Drachen oder Schlangen vor dem Wagen des Triptolemos tödtete, ward dafür von Demeter als Schlange unter die Sterne versetzt. Auch als ein Sohn des Keleus, und Bruder des Demophoon wird Triptolemos genannt, und Demeter suchte ihn durch Wohlthaten dafür zu entschädigen, daß sie seinen Bruder Demophoon in das Feuer geworfen. Als Triptolemos, nach vielfachen, im Dienste der Demeter unternommenen Reisen wieder zurückkehrte, wollte Keleus, aus Furcht von ihm entthront zu werden, den Triptolemos tödten, Demeter zwang ihn aber, diesem sein Land abzutreten, und dieses Land nannte Triptolemos nun Eleusis, und gründete dort die Eleusinischen Feste. — Eumolpos, der gleichfalls für den Begründer der Eleusinien gilt, war ein Sohn des Poseidon und der Chione, die ohne Wissen ihres Vaters den Zeus des Meeres in heimlicher Grotte geliebt hatte. Die Frucht dieser Liebe, den Knaben Eumolpos, stürzt sie deshalb auch hinunter in das Meer, damit ihr Vater ihr unseliges Geheimniß nicht entdecke. Poseidon, den Sohn auffangend, behütet ihn vor Schaden und bringt den Eumolpos nach

Aethiopien, wo er ihn seiner Tochter Benthesikyma (Wogentiefe) und der Amphitrite zur Erziehung übergiebt. Als Eumolpos erwachsen war, wird eine der Töchter Benthesikyma's seine Gemahlin, mit der er den Sohn Ismaros erzeugt. Als er aber eine Schwester seiner Gattin in Liebe berücken will, wird er mit seinem Sohne Ismaros verjagt und flieht mit ihm zum Thrakischen Könige Tegyrios, der dem Ismaros eine seiner Töchter vermählte. Aber auch von hier mußte er entfliehen, weil er dem Tegyrios nach dem Leben trachtete, und erst als sein Sohn Ismaros gestorben war, rief Tegyrios ihn zurück, versöhnt sich mit ihm, und hinterläßt ihm sein Reich. Bei den bald darauf zwischen den Athenern und Eleusiniern ausbrechenden Kriegen eilt Eumolpos von Thrakien mit einem großen Heer den Eleusiniern zur Hülfe herbei. Der Athenienſische König Erechtheus fragte nun das Orakel in Delphi, ob der Sieg auf seiner, der Athenienſischen Seite, sein würde. Die Pythia erwiederte, Erechtheus würde der Sieger sein, wenn er eine seiner Töchter zum Opfer darbrächte. Für das Vaterland opferte nun Erechtheus die jüngste seiner Töchter, als er ſie aber hingeſchlachtet hatte, tödteten ſich freiwillig auch seine übrigen Töchter, weil die Schwestern alle untereinander geſchworen, ſich einander nicht zu überleben. In der darauf folgenden Schlacht ward Eumolpos von Erechtheus erſchlagen, und die Eleuſinier müſſen ſich den Athenienſern unterwerfen. (Apollod. III. 15.)

Die Eleuſiniſchen Feſte zerfielen in die großen und die kleinen Myſterien; dieſe letztern wurden alljährlich in Agrä gefeiert, und die Myſten (die Geweiheten) mußten bei denſelben den Eid des Schweigens ablegen und Reinigungen vornehmen. Nach Ablauf eines Jahres ward man aus einem

Mysten zu einem Epopten (Schauenden) und durfte als solcher Theil nehmen an den großen Mysterien, welche alle Jahre am funfzehnten Boëdromion (September) begannen. Der erste Tag war der Vorbereitungstag (ἄγυρμός). Der zweite war ein Reinigungstag und hieß als solcher ἅλαδε μύσται; der dritte Tag war der Fasttag, wobei man sich jedes sinnlichen Genusses überhaupt zu enthalten hatte. Abend ward wahrscheinlich der Sesamkuchen gegessen und der Mischtrank Kykeon getrunken. Ueber den vierten Tag weiß man nichts Bestimmtes anzugeben. Der fünfte Tag hieß λαμπάδων ἡμέρα, denn in feierlicher Fackelprocession ging man dann in den Demetertempel zu Eleusis, zur Erinnerung an die mit Fackeln umherirrende, die Tochter suchende Demeter. Der sechste, Ἴακχος, war der feierlichste Tag des Festes. An demselben ward das Jakchos-Knäblein, mit einem Myrtenkranz geschmückt, unter häufigem Jakchosrufen und unter dem Absingen heiliger Lieder von Kerameikos nach Eleusis getragen. In der darauf folgenden Nacht fand wahrscheinlich die Weihe der Epopten, die Epopteia, statt. Die Gebräuche bei derselben waren: Entfernung aller Ungeweihten und Profanen, die Wiederholung des Eides, der Formeln der kleinen Weihen, der Reinigung, der Glückwunsch an die Initiirten u. s. w. Dies Alles fand als letzte Vorbereitung im Vortempel statt, darauf alle Schrecken der Nacht, Blitze, die die Finsterniß durchzuckten, furchtbare Töne, Stimmen, Schreckgestalten und Beängstigungen; dann endlich folgte die Einführung in das Innere, in das Weihgemach zum festlich erleuchteten und geschmückten Bilde der Demeter. Dabei ward der Epopte mit Myrten bekränzt, und Aug' und Ohr wurden ergötzt durch köstliche und anreizende Erscheinungen und Eindrücke. Am

siebenten Tage des Festes kehrte man zurück nach Kerameikos mit muthwilligem Scherz, und dabei fand das Necken an der Brücke statt, wo sich die herzugeströmten Bewohner der Umgegend mit ausgelassenen Scherzworten über die Processionen ergossen, und wiederum die Eingeweihten diese Scherzworte derb erwiderten. Hier auch ward eine Scene dargestellt, wo in leichten, neckischen Versen das Begegnen der Demeter und der Jambe gefeiert ward. Am achten Tage, genannt Epidauria, fand eine Nachfeier statt, weil, wie man sagte, Asklepios, zur Feier dieses Tages zu spät gekommen, in einer Nachweihe aufgenommen sei, welche Sitte nun beibehalten ward zu Gunsten aller Spätgekommenen. Am neunten Tage goß man aus irdenen Gefäßen Wein gegen Morgen und gegen Abend aus, weshalb dieser Tag Πλημοχόη hieß. (Friedrich Creuzer a. a. O. S. 853. 855.)

In Arkadien genoß Demeter gleichfalls der höchsten Verehrung, und mehr noch ihre Tochter, welcher man vor allen arkadischen Göttern die höchste Hingebung zollte. Diese Tochter aber war nicht Persephone, sondern Despoina, und nicht die Tochter des Zeus, sondern des Poseidon. Denn das Wasser ist es, welches die Erde befruchtet, und in ihr den Samen zu neuem Gebahren erweckt, und so mußte auch Poseidon in nächster Beziehung zur Demeter gedacht werden. Der Mythos erzählt, als Demeter weit umherirrte, ihre Tochter zu suchen, ward sie vom Poseidon mit Liebesanträgen verfolgt. Ihm zu entgehen, verwandelte sich Demeter in eine Stute, und mischte sich unter eine Heerde weidender Pferde. Poseidon aber erkannte sie dennoch, er verwandelte sich in einen Hengst, und zeugte so mit ihr die Tochter Despoina. In der Nähe von Phigalia in Arkadien war eine Höhle, in

welche, der Sage nach, Demeter sich, voll Unwillen über Poseidon's gelungene List, zurückgezogen, und dort verborgen nur ihrer Trauer um die verlorne Tochter gelebt habe. Als diese zornvolle, strafende Göttin wird Demeter auch die Demeter Erinnys genannt. Mißwachs und Dürre aber suchte nun die Erde heim, und vergebens war alles Flehen zu Demeter, deren Aufenthaltsort selbst die Götter nicht kannten, bis endlich Pan sie entdeckte, und es dem Zeus verrieth. Dieser sandte nun die Moiren zur Demeter, denen es endlich gelang, der Göttin Zorn zu besänftigen und sie den Göttern und der Welt zu versöhnen. Diese Grotte nun, in welcher Demeter trauervoll geweilt, ward von den Phigaliern ihr geweiht, und man errichtete ihr dort, als der Demeter von Phigalia, ein Schnitzbild, eine Frauengestalt mit Pferdekopf und Mähne, auf einem Stein sitzend, und umgeben von Schlangen und anderm widerlichen Gethier, die zum Theil aus ihrem Haupte, zur Bezeichnung der Demeter Erinnys, hervorschossen. Als dies Bild später vom Feuer verzehrt ward, erlahmten die Phigalier im Dienste der Demeter, die sich aber nun wieder als Erinnys bethätigte, und mit Mißwachs und Dürre ganz Arkadien heimsuchte, bis man einem delphischen Orakelspruche folgend, das Bild der Göttin herrlicher wieder erneuerte und ihm neue Verehrung zollte.

Das Ideal der Demeter kommt dem der Here, ihrer Schwester, ziemlich nahe, nur ist sie matronenhafter und mütterlicher. Das Auge ist weniger geöffnet, und sanfter blickend, und statt des Diadems ist ihr Haar nur geschmückt mit einem Kranz von Aehren, in der Hand hält sie entweder den Scepter, oder auch Kornähren und Mohnblumen oder eine Fackel. — Im Vatican ist eine kolossale Statue der Göttin von großer Schönheit.

## Die Götter der Erdenwelt.

Nicht der Himmel und der Olympos allein war dem Griechen der seligen Götter Wohnsitz, sondern auch die Erde war ein von ihnen geheiligter Ort. Götter verklärten jede Stätte mit ihrem geweihten Fuße, und jeder geheimnißvolle Winkel, jede stillverschwiegene Grotte der Erde war ihr göttliches Heiligthum. Die Natur ist die große Weltgöttin, und wie sie sich in den verschiedensten Erscheinungen, als ihren Kindern, offenbart, wird jede dieser Erscheinungen wiederum zu einem Gott, oder einer lieblich blickenden Göttin, und Busch und Hain, Erde und Wasser, Blüthe und Baum, sind der Aufenthalt seliger Götter, oder werden zu Göttern selber. So ist die Erde bevölkert von chthonischen Göttern, von Dämonen und Heroen, diesen zwischen den Göttern und den Menschen stehenden Halbgöttern, die gewissermaßen die irdischen Schutzgottheiten ihres Landes waren, und die Vermittler zwischen den Menschen und den Göttern. Von ihnen, den Heroen, wird weiter unten die Rede sein, wir haben es hier zunächst zu thun mit den chthonischen Göttern, wie sie auf der Erde, im Wald und Meer ihre Macht offenbaren, und den höchsten Gottheiten gehorsam und dienstbar als Untergottheiten, den Menschen näher befreundet, segensvoll schalten auf Erden.

---

## Die Götter des Waldes.

Im Walde ist es, wo die Natur sich mit tausendfachen Stimmen offenbart, dort singen die Vögel, rauschen die Quellen, flüstern die Bäume die geheimnißvollen Lieder der Schöpfung und unter Busch und Blatt regt sich geschäftiges,

glänzendes, verschwiegenes Leben. Der Wald mit seinem geheimnißvoll mystischen Dunkel und seiner Fülle reichbewegten und wechselnden Lebens ist darum ein ganz geeigneter Ort, um in dunkler Grotte, unter schützenden Laubgewinden, oder auf schwellendem Grase genußvolle selige Gottheiten zu bergen, die aber, in näherer Gemeinschaft mit den Menschen, dennoch nicht um der Menschen willen da sind, sondern um ihrer selbst willen, und ihr eigenes Wohlergehen, ihren eigenen Genuß erstreben. So sind die arkadischen Götter gewissermaßen wie eine Schaar übermüthiger hoher Diener ihrer höhern Herren, die, wenn sie nicht im gehorsamen Dienst beschäftigt sind, ihrem eignen Vergnügen nähnen, und im Uebermuthe ihrer Kraft voll üppiger Lust trachten nach Genuß und Freude.

---

## Pan.

Pan, der alte arkadische Gott der Heerden und Triften, steht gewissermaßen an der Spitze aller dieser Wesen, welche die reiche Phantasie der Griechen ersonnen, um die üppige Fülle der Erscheinungen des Waldes zu versinnbildlichen und zur Darstellung zu bringen. Er ist der durch Wald und Flur rastlos schweifende Gott, der die ganze Natur sich aneignet und in naturvoller Ueppigkeit jede Lust des Daseins genießt, jedem Reiz des Augenblicks sich ergiebt. Er ist die eigentliche, verkörperte Naturseele, das personificirte *thierische Element* der schaffenden Weltseele, deshalb ist er auch als erzeugende, thierische Lebenskraft voll üppiger Genußsucht und sprudelnder Wollust, und so gebührt ihm als Attribut der Ziegenbock, welcher ein altes Bild der Ueppigkeit war.

Ja, er ſelber erſcheint als Mißgeſtalt von Bock und Menſch, denn er iſt die noch nicht aus ihrer thieriſchen Rohheit entlaſſene, immer neu erzeugende Seele der Natur, welche noch nicht ihre höhere Weihe empfangen hat, ſondern nur als zeugende, fortpflanzende Kraft ſich als ſchaffende Göttlichkeit bewähren kann. Seiner Bocksüppigkeit halber wird er auch ein Sohn der Hybris (Ueppigkeit) und des Zeus genannt, und ſo hat ſich der höchſte Gott der Schöpfung mit der ſchaffenden, und die thieriſche Welt erhaltenden Hybris geeinigt, um die lüſterne, dem thieriſchen Genuſſe ergebene Geſtalt des Pan zu zeugen. Leichtfertig iſt daher Pan und voll nie zu erſchöpfender Heiterkeit, die oft gewiſſermaßen zu einer Ironie über ſich ſelber ausſchlägt, und ſich ſtets über ſich ſelbſt erhebend, ein Bild iſt der Seele, welche ringend mit ihrer thieriſchen Feſſel noch nicht zu dieſer Freiheit ihrer ſelbſt gekommen iſt, um ſich aus dieſen thieriſchen Banden zu befreien, aber das Ekle dieſer Bande ſattſam erkannt hat, und ſich ſelber begreifend, ſich ſelber doch nicht zu erlöſen vermag. — In dem Homeriſchen Hymnus auf Pan wird er ein Sohn des Hermes und der Tochter des Dryops genannt. Als dieſe aber den bocksfüßigen, doppeltgehörnten, beſtändig lächelnden Sohn ſieht, den ſie geboren, floh ſie ſchreckensvoll. Hermes aber nahm den Sohn voll großer Freude an ſein Herz, hüllte ihn in das dichtwollige Fell eines Haſen und trug ihn ſo zum Olympos. Die Götter alle, beſonders aber Dionyſos, brachen in ein fröhliches Lachen aus, als ſie den Knaben gewahrten, und ſie nannten ihn Pan, weil er Alle im Herzen erfreut hatte. Er aber kehrte zurück in den Wald, wo ſein ſind die Schluchten und Triften und die Kuppen und ſchneeigen Gipfel der Berge.

Hier und dort nun schweift er umher durch dichtes Gestrüppe,
Jetzo hinab von des Stroms sanft leitenden Wellen getragen;
Jetzt doch wandelt er wieder umher auf steilem Geklippe
Steigend hinauf zu der Warte des Viehs, zu der äußersten Kuppe.
Oft auch rennt er umher in den schimmernden, weiten Gebirgshöh'n,
Oft in dem Walde des Bergs auch jaget er, schießend das Wildpret
Mit scharfspähendem Blick; dann wiederum lockt er am Abend
Kehrend zurück von der Jagd, einsam das Getön der Flöte
Wonniglich; traun, kein Vogel beflügte dieses in Liedern
Je wohl, der in den Zweigen des blüthegesegneten Lenzes
Klagegesang ausströmend die lieblichen Weisen erhebet.
Mit ihm üben sodann hellstimmige Nymphen der Berge
Regend im Tanze die Füße behend an der dunkelen Quelle
Sich in dem Spiel; und es schallt in den Höhn des Gebirges der Nachhall;
Aber der Gott, bald hie, bald da in die Mitte des Chores gehend
Reget die Füße behend; und ein Luchsfell wallet ihm röthlich
Hinten herab, und es freut sein Herz an dem lauten Gesang sich
Auf grasschwellender Au, wo Saffran nebst Hyakinthos
Blühend mit süßem Geruch, in dem Gras steht untereinander.
Und sie erheben die Götter im Lied und den weiten Olympos.

(Homer's Hymnen. Uebers. von Schwenck.)

Weil der Wald nimmer verstummt von der Musik süßflötender Vögel, so mußte Pan auch der Musik besonders ergeben sein, und deshalb ertönt überall von seiner Lippe Flötenklang oder der Syrinx süßlockendes Getöne. Die Syrinx aber erklingt oft in wehmüthigen Weisen, wenn Pan sie an die Lippen setzt, denn er erinnert sich dabei der holden Nymphe Syrinx, die er geliebt, und die seinem Flehen grausam

widerstand. Nicht achtend ihrer Kälte, verfolgte er die vor ihm Fliehende bis zum Flusse Ladon. Dort, unvermögend ihm weiter zu entfliehen, sank sie nieder und flehte zu der Erde, ihr helfend beizustehen. Diese erbarmte sich ihrer und verwandelte sie in Schilfrohr, aus dem Pan, zum Angedenken seiner verlornen Liebe, sich die Syrinxpfeife schnitt. — Auch die Nymphe Echo liebte Pan, und stellte ihr lange nach mit seinen Liebesbewerbungen. Echo war einst die heiterste und gesprächigste unter den Nymphen des Waldes, ihr lautes lachendes Wort übertönte sonst immer das Geplauder aller andern Nymphen, und leicht gelöst war ihre Zunge. So mit lautem Geschwätz hielt sie einst Here auf, als diese voll Eifersucht dem Zeus nacheilte, der bei einer schönen Nymphe liebend weilte. Echo mit ihrem Geplauder beschäftigte die Göttin so lange, bis Zeus und die Nymphe sich getrennt hatten, und voll Zorn darüber nahm Here der listigen Echo die Gewalt der Rede und verdammte sie zu dem kürzesten Gebrauch derselben, so daß sie nur die letzten Worte der Rede eines Andern zurücktönen vermag. Aber des süßen Gefühles der Liebe war Echo nicht beraubt, und sie ergab ihr Herz dem schönen, alle Nymphen bezaubernden Jäger Narkissos. Heimlich folgte sie ihm auf allen seinen Pfaden, und als er einst von seinen Begleitern abirrend sich im Walde verlaufen hatte, nahte sie ihm mit liebeklopfendem Herzen.

Siehe der Knab', abirrend vom treuen Gefolg' der Begleiter,
Rief: Ist einer allhier? und Allhier! antwortete Echo.
Jener staunt, und indem er mit spähendem Blicke sich umsieht,
Rufet er: Komm! lautauf: komm! ruft sie dem Rufenden wieder.
Rückwärts schauet er; keiner erscheint: Was, ruft er endlich
Meidest Du mich? Was meidest Du mich? antwortet die Stimme.

Jener besteht, und getäuscht von des Wechselhalles Gegaukel:
Hier uns vereiniget! ruft er; und freudiger keinen der Töne
Nachzutönen bereit: Uns vereiniget! ruft sie entgegen;
Und sie gefällt in den Worten sich selbst. Aus dem dichten Gesträuch nun
Trat sie hervor, mit dem Arm den ersehnten Hals zu umschlingen.
Jener entflieht, und entfliehend: Hinweg die umschlingenden Hände
Saget er; lieber den Tod, als Dir mich zu schenken, begehr ich!
Nichts antwortete jen', als: Dir mich zu schenken begehr' ich!
Und die Verachtete schlüpft in den Wald; ihr errothendes Antlitz
Deckt sie mit Laub, und lebt seitdem in einsamen Grotten.
Dennoch hartet die Lieb, und wächst von dem Schmerze der Weig'rung.
Wachsame Sorge verzehrt den schwindenden Leib zum Erbarmen;
Ganz verschrumpft ihr die Haut vor Magerkeit, und es entfliegt ihr
Jeglicher Saft in die Luft; nur Laut und Gebeine sind übrig.
Tönend bleibet der Laut; das Gebein wird in Felsen verwandelt,
Immer noch lauscht sie im Wald', und nie auf dem Berge gesehen
Wird sie von Allen gehört; ein Nachhall lebet in jener.

(Ovid Metamorph. Uebers. von J. H. Voß.)

Grausam, wie Narciß (der dann zur Strafe sich in sein eigenes, im Bache erschauetes Bild verliebte, und an dieser Liebe starb), grausam wie dieser gegen Echo, war diese Nymphe gegen Pan, nur daß Pan dieses Verschmähetwerden weniger bitter empfand und in neuen Liebesgenüssen sich getröstete über die versagte Gegenliebe. Aus seinen vielfachen Liebesverhältnissen wurden ihm zwölf Söhne, die Panen, geboren, und außerdem noch eine Menge Panisken (kleine Pane), bocksfüßig wie er, die lachend und fröhlich mit ihm

Pag. 18.

Sciloros

Priapos

durch Wald und Flur schwärmen, und oft mit ihm in ihrem Uebermuth ein so fürchterliches Geschrei erheben, daß ringsum Thier und Menschen, ja die Bäume und Pflanzen selber, erschrecken (daher der Ausdruck: ein panischer Schrecken), ja selbst die Titanen vermochte er im Kampfe gegen den Zeus durch das Blasen einer Seemuschel zu erschrecken. Im Arkadischen Akakesion war die Hauptverehrung des Pan, doch auch in Athen hatte er ein Heiligthum und bei Marathon war ihm ein Berg geweiht.

Dargestellt ist Pan vielfach worden, von Malern sowohl, als von Bildhauern, wie denn auch Zeuxis ihn gemalt hat. In der Villa Aldobrandini zeigt eine Marmorgruppe den Pan, wie er mit lüsternen Mienen sich dem Hermaphrodites naht. Eine andere Gruppe in der Villa Albani stellt den Pan dar, wie er den neben ihm sitzenden Olympos auf der Querpfeife unterrichtet.

## Seilenos.

Seilenos (der Zottige) ist ursprünglich eine alte Phrygische Naturgottheit, die, gleich dem Pan, in Feld und Wald ihr Wesen treibt. Mit dem Erscheinen des Dionysos verläßt er aber diese seine eigentliche Sphäre und weiht sich dem Dienste dieses Gottes, dessen Erzieher und Bildner er wird, so wie sein treuer Begleiter auf allen seinen Zügen und Festen. Als dieser Begleiter des Dionysos erscheint er dem Trunke ergeben, geschwänzt, dickbäuchig, mit behaarter Brust, aufgedunsenem stumpfnäsigem Gesicht und glatzköpfig; so, den Thyrsusstab oder einen Weinschlauch in der Hand, reitet er auf einem Esel (diesem Symbol thierischer Fruchtbarkeit) einher, Jubel und Lust verbreitend, wo immer er sich zeigt. Aus dem begeisternden und

berauſchenden Weine entſpringt ihm auch die Gabe der Weisſagung; doch nur gezwungen und gefeſſelt veranlaßt man den Gott Orakel zu verkünden; deſto lieber aber und mit freiwilliger Luſt ſpielt er die von ihm erfundene Flöte, und tanzt nach eigen erfundener Weiſe mit den Nymphen die ländlichen Tänze, vor Allem ſeinen Lieblingstanz, den nach ihm benannten Seilenos. — Aus dieſem einen Seilenos ſchuf ſich die üppige, ſpieleriſche Phantaſie bald mehrere, ihrem Ahnherrn gleichende Geſchöpfe, und mit Singen und Tanzen, voll neckiſcher Späße und ungebändigter Lebensluſt durchſchwärmt und durchtanzt das Heer der Seilenen Feld und Wald.

---

## Die Satyrn, Kentauren und Priapos.

Gleich den Panen und Seilenen ſind ſie die Bewohner der Wälder und Felder, und dieſen Gottheiten ähnlich an Geſtalt und Bildung. — Die Satyrn ſind urſprünglich thieriſche Gottheiten, die dann, zu menſchlicher Bildung verklärt, doch ihre thieriſche Lüſternheit und ihre Luſt am phyſiſchen Genuſſe ſich bewahrend, gewiſſermaßen als Vergötterung dieſes rein phyſiſchen und thieriſchen Daſeins erſcheinen. Oft erſcheinen ſie bocksfüßig, oder in vollkommen menſchlicher Geſtalt mit ſpitzen Ohren, ſtumpfnäſig, geſchwänzt, mit ſtruppig aufſteigendem Haar und mit lüſternem Lächeln und blinzelnden Augen; zuweilen auch ſieht man ſie mit Hörnern an der Stirne und Ziegenwarzen am Halſe.

Die Kentauren ſind gleichfalls thieriſche Gottheiten. Roßleibig, mit dem Oberkörper eines Menſchen ſchwärmen ſie, ein Schrecken und Graus aller Sterblichen, durch die Fluren und Wälder; voll Uebermuth und thieriſcher Luſt jagen

sie vor Allem den Weibern nach, berauschen sich im Wein bis zum Uebermaß, sind dann zanksüchtig und voll zerstörenden Zornes, und werfen mit Steinblöcken, Bäumen oder Feuerbränden. Berühmt ist ihr Kampf mit den Lapithen, deren einer, Peirithoos, die Kentauren zu seiner Hochzeit mit der Hippodameia eingeladen hatte. Berauscht vom Weine, voll lüsterner Begierde wollte sich beim Feste der Kentaur Eurytion der Braut bemächtigen, und als ihm die Lapithen hindernd in den Weg traten, rief er alle Kentauren zu seinem Beistand auf. Ein fürchterlicher Kampf entstand, in welchem aber die Kentauren von den Lapithen besiegt und zur Flucht genöthigt wurden. — Auch Herakles hatte mit den Kentauren einen harten Kampf zu bestehen, von dem weiter unten beim Herakles die Rede sein wird. — Aber unter den rohen, wilden, ungekochtes Fleisch essenden Kentauren gab es auch einige, die durch Weisheit und Güte sich auszeichneten, namentlich gilt dies von Cheiron, welcher der weise Kentaur genannt wird, und als geschickter Arzt galt, der das Tausendgüldenkraut als Heilmittel entdeckt hat, weshalb es nach ihm auch Kentaurion heißt. Auch die Gabe der Weissagung war dem Cheiron verliehen, und in der Musik war er kunstgeübt und konnte selbst mit dem Orpheus einen Wettkampf wagen. — Als der Weise und Gerechtsinnte, der Tapfere und Kunstsinnige war er besonders geeignet, junge Heroen zu erziehen und zu bilden, und so bringt ihm Apollo den Sohn Äskulapios, daß er seiner pflege und ihn die Arzneikunde lehre. Auch den Achilleus unterrichtete Cheiron und nährte den der Mutterbrust entbehrenden Knaben mit stärkenden Kräutern und dem Mark der Thiere des Waldes. Dem Vater des Achilleus,

Peleus, hatte Cheiron gelehrt die Thetis, welche, um dem Peleus zu entgehen, in vielfache Gestalten sich verwandelte, festzuhalten und sie zu zwingen, in ihrer wahren Gestalt sich ihm zu ergeben und mit ihm das Hochzeitsfest zu feiern, bei welchem dann Cheiron dem Peleus einen Spieß von Eschenholz schenkte. (Apollodor. III. 13.) — Als Herakles die zu Cheiron flüchtenden Kentauren verfolgte, traf ein Pfeil des Heroen den weisen Cheiron in das Knie. Angstvoll eilte zu dem Zusammensinkenden Herakles selber hin, trug Cheiron auf sein Lager und verband ihm das Knie mit den von Cheiron angegebenen Kräutern. Alle Mittel aber waren umsonst, Cheiron litt an unendlichen Qualen, denen er, als Unsterblicher, selbst durch den Tod zu entgehen nicht hoffen durfte. Voll Mitgefühls verwandte sich nun Herakles bei seinem Vater Zeus für den leidenden Kentauren, und dieser willfahrte dem Cheiron, daß er mit dem Prometheus die Geschicke wechselnd, diesen zur Unsterblichkeit erhöhete, während er selber für ihn zum Hades hinunterstiegen durfte.

Die Entstehung des Geschlechtes der Kentauren ist schon weiter oben bei der Mythologie der Hera ausführlich angegeben. Ixion, in Hera verliebt, hatte sie mit einer Wolke erzeugt, der Zeus die Gestalt seiner Gemahlin gegeben. —

Priapos, der Gott der Fruchtbarkeit und des thierischen Werdens, herrschet gleichfalls vorzüglich in Pflanzungen und Feldern, denn er ist es, der den Bäumen die Früchte, dem Korne die Aehren, den Gärten die Blüthen und Saaten, so wie den Flüssen die Fische gibt. Ueberall, in Feld und Flur herrscht dieser Leben zeugende und zum Leben drangende Gott, weshalb er auch oft nur unter dem Bilde des Phallos verehrt wird, der, als des Gottes geheiligtes Zeichen, zum

Schutz und Wahrzeichen in Gärten und Feldern aufgestellt wird. — Priapos wird der Sohn der Aphrodite und des Dionysos genannt, er gilt aber auch für einen Sohn des Hermes. In Lampsakos ward er besonders verehrt, weil dort aber die Weiber ihm allzusehr anhingen, ward der Gott der Zeugung von den Männern vertrieben. Doch als sie nun von schmerzhafter Krankheit an den Zeugungstheilen befallen wurden, holten sie reuevoll den vertriebenen Gott wieder nach Lampsakos zurück. — Die liebliche Nymphe Lotis verfolgte Priapos einst mit üppigen Liebesanträgen, sie aber, ihm zu entgehen, ward in eine Blume verwandelt, welche nach ihr Lotos genannt wird.

## Die Nymphen.

Auch an weiblichen Gottheiten war der Wald und das Feld reich. Liebliche Nymphen wohnten im schattigen Wald und belebten die ganze Natur mit ihrem liebreizenden Dasein. Schön sind sie und von anmuthsvoller Mädchengestalt, voll verlockenden Reizes und lieblichen Scherzes. Sie wohnen im Walde, wie im Felde, in der Quelle, wie im Baume, im Thal, wie im Berge, und je nach ihrem verschiedenen Aufenthalt sind sie verschieden benannt. — Jeden Baum bewachte eine Dryade, und in ihm wohnte die Hamadryade, mit dem Baume entstehend, mit ihm auch ersterbend. In den Bergen hausten die Oreaden, diese lieblichen, nimmer alternden Nymphen; auf der Wiese ruheten im saftigen Grün die Lemoniaden, und in den Waldthälern tanzten die Napäen mit den Panen und Satyrn, den Seilenen und Kentauren die heitern Tänze der Freude. Wohlthätig sind sie den Menschen

gesinnt, und gern bereit, ihnen Gutes zu thun; dafür aber verlangen sie auch, daß man voll Ehrfurcht den Ort heilig halte, wo sie weilen, und nicht voll frevelnden Uebermuths eine Blume zerstöre, oder einen Baum fälle, denn jede Blüthe und jeder Baum sind der Wohnsitz der Nymphen, und diese tödtet man, indem man die erstern vernichtet. Ovid erzählt uns von der Strafe, welche einst die liebliche Dryope betroffen, welche die schönste aller öchalischen Jungfrauen war, und selber dem Delphischen Gotte Liebe einflößte. Sie aber gehörte in treuer Neigung ihrem Gatten Andrämon, dem sie einen lieblichen Knaben gebar. Mit dem Kinde im Arm wandelte sie einst zum Ufer des myrtenumkränzten Sees, den Nymphen Kränze weihend, und, ihrem Knaben zur Lust, ihm einen Strauß pflückend von der am Seeufer blühenden Lotosblume. Den abgepflückten Blumen aber entquoll Blut, denn mit dem zerrissenen Blüthenstengel war die in der Blüthe wohnende Lotis verwundet. Schreckensvoll wollte Dryope enteilen, aber ihr Fuß ward gehemmt und haftete als Wurzel im Boden fest. Eine bastige Rinde umhüllte die Gestalt, und als Dryope voll Grausen die Arme emporstreckte, und sich das Haar zerraufen wollte im wilden Schmerz, fühlte sie statt der Haare ihr Haupt mit Blättern bedeckt. Schon ist sie fast verwandelt, als ihr Gatte und Vater nahen, dem die Schwester Iole die in den Lotosbaum verwandelte Dryope zeigt, welche noch immer den Sohn in ihren Armen hält, und nur das Antlitz noch unbedeckt von der verhüllenden Baumrinde hat.

Von Thränen wird rings aus verwandeltem Leibe
Sprossendes Laub ihr bethaut; und weil sie vermag, und der Mund noch
Stimme gewährt, so ergießt sie die klagenden Ton' in die Lüfte:

findet der Elende Glauben, ich hab (o ihr Himmlischen hört es!)
Nicht dies Gräuel verdient; ich leid' unsündig die Strafe!
Schuldlos lebet ich stets! Wo ich heuchele, mög' ich verderrend
Streuen mein Laub und mit Aexten gehaun, auflodern in Feuer!
Aber, o nehmt dies Kind aus den ästigen Mutterarmen,
Und vertraut es der Amme; doch oft mir unter dem Baume,
Laßt es trinken die Milch, oft spiel' es mir unter dem Baume!
Kann er sprechen, der Knabe, so heißt ihn grüßen die Mutter;
Und er sage betrübt: Hier wohnt in dem Stamme die Mutter!
Aber er scheue den See und pflücke nicht Blumen vom Baume!
Rächende Göttinnen sei'n in jeglichem Strauche, gedenk' er!
Lebe wohl, Du theurer Gemahl, Du Schwester und Vater!
Heget Ihr Lieb' im Herzen, o schützt vor der Hippe Verwundung,
Schutzt vor dem Zahne des Viehs der Kurigen grünende Blätter!
Und da mir das Geschick zu Euch mich zu neigen verbietet,
Streckt die Glieder empor und kommt zu unseren Küssen,
Weil noch küsset der Mund; auch hebt zum Munde das Kindlein!
Schon erstirbt mir das Wort, schon über den schimmernden
Hals her
Kriecht der geschmeidige Bast, und der obere Gipfel umhüllt mich!
Nicht mit der Hand mir die Augen gedrückt! Ohn' Euere Liebe
Deckt den gebrochenen Blick mir schon die umhüllende Rinde!
Jetzo endet der Mund die Rede zugleich und das Dasein!
Und der Verwandelten blieb noch warm das frische Gezweige.

(Ovid Metamorph. IX. 325—396.)

## Die Gottheiten des Meeres.

Ueber den Wassern herrscht Poseidon, der Zeus des Meeres, der mächtige Kronide; mit seiner Gemahlin Amphitrite ruht er in goldenem Pallast, oder fährt auf herrlichem Wagen über die Silberwogen und durch die rauschenden Lüfte hinauf zum Olympos. Er ist der mächtigste Gott der

Gewässer, aber viele Göttergestalten tauchen neben ihm hervor aus der Tiefe der Wogen.

Zuerst des Poseidon und der Amphitrite Sohn, der mächtige Triton. Neben seinen Aeltern wohnt er im goldenen Pallast und die Tiefe des Meeres ist sein Reich. Bald bewegt er von dort aus brausend die Fläche der Gewässer, bald sänftiget er die schäumenden Wogen zu spiegelglatter Ruhe, indem er auf seiner Muschelтrompete bläst, vor deren Klang die tosenden Wellen schreckensvoll innehalten und verstummen. An dem libyschen See Triton weilt der Gott am liebsten, aber auch im mittelländischen Meer haust er mit brausendem Wogengetürme, und hinter ihm her erscheint ein ganzer Schwarm von Tritonen, die, nach ihm gebildet, ihm gleichen an Gestalt, und gleich ihm grünes Haar auf dem Haupte und grüne Augen haben, der Oberkörper in menschlicher Gestalt, aber mit Fischschuppen bedeckt, und endend in einem Delphinschwanz. — Diese Schaar der kleinern Tritonen sind die Diener der obern Gottheiten des Meeres, und werden von ihnen zum Fahren und Reiten auf dem Meere benutzt.

Thetis, die Tochter des Nereus und der Doris, ist gleichfalls eine mächtige Göttin des Meeres, in dessen Tiefen sie wohnt. Sie ist die Gemahlin des Peleus, welchem Cheiron gelehrt hat, sie, trotz aller der Verwandelungen (denn auch die Gabe der Verwandelung ist ihr, der Meergöttin, eigen) mit denen sie der ihr widerstrebenden Liebe des Peleus entgehen will, festzuhalten und zu umarmen. Aus dieser Umarmung gebiert Thetis den Achilleus, den sie, um ihn unverwundbar und unsterblich zu machen, mit Ambrosia salbte, und Nachts heimlich im göttlichen Feuer läuterte, bis einst Peleus sie da-

bei überraſchte und laut aufſchrie vor Entſetzen. Thetis ließ nun den Knaben fallen und floh vor ihrem ſie ſchmähenden Gemahle zu den Nereiden. Den Sohn aber, Achilleus, welchen Cheiron erzog, liebte ſie zärtlich, und auf ſein Flehen taucht ſie aus dem Meere empor und eilt zum Zeus auf den Olympos hin, um für den Sohn Genugthuung zu erflehen gegen Agamemnon, der ihn beleidigt hat. Und ihre Bitte galt viel beim Zeus, der ihr dankbar geſonnen, es nicht vergeſſen, daß ſie es war, die ihn erlöſt hatte, als die olympiſchen Götter ihn zu feſſeln gedachten. Auch den Hephaiſtos bewegt ſie mit Bitten, daß er dem Achilleus neue Waffen ſchmiedet. — Silberfüßig und weiſe nennt Homer die Thetis, und er ſagt von ihr, daß ſie, einer lichten Wolke gleich, aus dem Meere emporſteige. Dargeſtellt wird ſie entweder auf einem von Tritonen oder Delphinen gezogenen Muſchelwagen, oder auf Seeroſſen reitend, umgeben von Nereiden und Nymphen.

Ino-Leukothea iſt gleichfalls eine Meeresgöttin; zu ihr flehten die Schiffer um glückliche Fahrt, und um Rettung aus Noth und Sturmesdrang, denn ſie iſt die Göttin des ruhigen, ſtillglänzenden Meeres, im Gegenſatz zu den wildbewegten, ſturmgepeitſchten Gewäſſern, und deshalb wendet ſich zu ihr der Sehnſuchtsdrang der geängſtigten Schiffer. Sie war es auch, die dem Odyſſeus hülfreich erſchien, als Poſeidon ſeine Schiffe zerſchellte.

Aber Leukothea ſah ihn, des Kadmos blühende Tochter,
Ino, vordem ein ſterbliches Weib mit melodiſcher Stimme,
Jetzt in des Meers Salzfluthen der göttlichen Ehre genießend,
Dieſe ſah mit Erbarmen den irrenden Dulder Odyſſeus;
Und wie ein Waſſerhuhn flog ſchnell ſie empor aus dem Strudel.

Setzte ſich dann auf des Floſſes Gebälk und redete alſo:
Armer, beleidigteſt Du den Erderſchütt'rer Poſeidon,
Daß ſein ſchrecklicher Zorn ſo vieles Weh Dir bereitet?
Doch nicht ſoll Dich verderben der Gott, wie ſehr er auch eifre!
Auf und handele ſo! Du ſcheinſt nicht ohne Bedacht mir.
Reiß Dir aus die Gewand', und laß in dem Sturme den Floß nur
Treiben: Du ſelbſt erſtrebe mit ſchwimmenden Händen Dir Ausgang
An der Phäakier Land, allwo die Rettung beſtimmt iſt.
Da, umgürte Dich ſchnell mit dieſem unſterblichen Schleier
Unter der Bruſt, und verachte die drohenden Schrecken des Todes.
Aber ſobald mit den Händen das feſte Land Du berührest,
Wirf alsdann den gelöſten zurück in die dunkele Meerfluth
Fern hinweg vom Geſtade, mit abgewendetem Antlitz.
Alſo ſprach die Göttin, und gab ihm den heiligen Schleier,
Tauchte dann wieder hinab in des Meers aufwallende Woge
Aehnlich dem Waſſerhuhn, und die dunkele Woge verbarg ſie.
(Homer Od. V. 335—353.)

Bevor Leukothea zur Göttin erhöht ward, hieß ſie Ino, und war die Schweſter der Semele, die Gattin des Athamas, welcher ein Sohn war des Aiolos. — Athamas war vor der Ino ſchon der Nephele vermählt, und mit ihr zeugte er den Phrixos und die Helle, und die Ino gebar ihm den Learchos und Melikertes. Aber Ino blickte voll Eiferſucht auf die Kinder der erſten Gemahlin, und beſchloß, ſie zu verderben. Als beim kommenden Frühling die Weiber die Saaten ausſtreuten, beredete ſie Ino, heimlich zuvor dieſe Saatkörner zu röſten. Der geröſtete und als Saat in die Erde geſtreuete Weitzen trug natürlich keine Frucht, und voll Schrecken über die beängſtigende Unfruchtbarkeit, ſandte Athamas zum Orakel gen Delphi, dort um Rath zu fragen. Die

Abgesandten aber brachten, von Ino bestochen, die Antwort zurück, nicht eher würde die Dürre und Unfruchtbarkeit schwinden, als bis Phrixos den Göttern geopfert worden. Von seinem Lande die Noth abzuwenden, entschloß sich Athamas, den eigenen Sohn zu opfern, und führte ihn zum Altar, Aber Nephele rettete den Sohn; sie entriß ihn dem Altare und auch die Tochter Helle ihrem Vater entführend, gab sie ihren beiden Kindern einen ihr von Ares geschenkten Widder mit goldenem Felle, der die Geschwister in sausender Schnelle durch die Luft dahin trug. Glücklich gelangten sie bis zur Meerenge zwischen Sigeum und Chersonesos, dort aber stürzte Helle von dem Widder hernieder in das Meer, das sie verschlang, und welches nun nach ihr der Hellespont genannt ward. — Phrixos hingegen entkam glücklich und wandte sich zu den Kolchiern, deren König Aeetes ihn gastfreundlich aufnahm und ihm eine seiner Töchter zur Gemahlin gab. Voll Dankes gegen die Götter opferte Phrixos den Widder, dessen goldenes Fell er im Haine des Ares an einer Eiche aufhing zum bleibenden Andenken seiner Errettung. — Aber die Schuld der Ino durfte nicht ungestraft bleiben, und zudem zürnte ihr Here, weil Ino die Schwester der Semele, und nach Einigen die Amme des Dionysos war; sie zürnte auch dem Athanas, der ihr die schuldige Ehrfurcht verweigerte. — Voll Rachezorns eilte Here selber hinab in den Tartaros und berief die Erinnyen, daß sie den Athamas verderben sollten mit Ino, seiner Gemahlin. — Voll Freuden stürmten diese, an ihrer Spitze Tisiphone mit dem von triefendem Blute gerötheten Mantel umhangen, hinaus, und in den Pallast des Athamas. Die Pfosten des Hauses erzitterten als Tisiphone eintrat, und Helios verdunkelte der Sonne Lauf.

Geſchreckt durch die Zeichen erhub ſich
Athamas und die Genoſſin; ſie wollten entfliehn aus der Wohnung,
Aber es droht ſcheuſälig und hemmt die Grimmys den Ausgang.
Schrecklich die Arm' ausbreitend, von Natternknoten umringelt,
Schüttelte jene das Haar; und es ſcholl das bewegte Geſchlängel.
Theils auf die Schulter gerollt, und theils um die Schläfen ſich windend,
Ziſchen ſie her, und ſpeien ihr Gift, die züngelnden Schlangen.
Jetzt aus der Mitte des Haars zwei Ungeheuer, ſich raufend,
Faßt der Verderberin Hand und ſchwingt ſie entgegen. Doch Jene,
Vorn der Ino Gewand und des Athamas beide durchirrend
Athmen ſie ſtrengen Gerüſts Anhauch. Nicht Wunden den Gliedern
Geben ſie: aber der Geiſt empfindet die gräßlichen Biſſe.
Ferner brachte ſie mit des lauterſten Giftes Erfindung:
Schaum aus Kerberos Maul; und freſſenden Schleim der Echidna;
Unſtät irrenden Wahn, und Vergeſſenheit dumpfer Betäubung,
Frevel zugleich und Thränen und Grimm und Begierde des Mordes:
Alles zuſammengemengt mit friſch vergoſſenem Blute
Hatt' in Erz ſie gekocht, und gequirlt mit dem Schafte des Schierlings.
Und weil zagend ſie ſehn, da gießt ſie die Beize des Wraſens
Beiden hinab in die Bruſt, und regt das innerſte Herz auf.
Dann in demſelbigen Kreis mehrmal umwirbelnd die Fackel
Schürt ſie heftiger noch die erregete Flamme mit Flammen.

(Ovid Metamorph. IV. 416—540.)

Und von wildem Wahnſinn gepeitſcht eilt Athamas hinunter in den Hof; den kleinen Learchos entreißt er Ino's Armen und ſchleudert ihn auf das harte Geſtein, bis ihm der Kopf zerſchellt iſt. Vor dieſem entſetzensvollen Anblick erbebt Ino in wildem Wahnſinn. Mit fliegendem Haar, den

Sohn Melikertes am Busen, mit dem wilden Geschrei der Bacchantinnen enteilt sie dem Pallast und stürzt zum Meere. Die steile Klippe am Ufer erklimmt sie in der Kraft des Wahnsinns und schleudert sich, mit dem Sohn im Arm, hinunter in die wallende Tiefe. — Aphrodite aber, voll Mitgefühls, fleht zum Poseidon, daß er die Dulderin verklären möge, und dieser, ihnen das Sterbliche entnehmend, schafft Ino mit ihrem Sohne zu göttlichen Wesen um; Ino wird zur Wassergöttin Leukothea, Melikertes zum Palämon. — Athamas aber, aus Böotien entfliehend, fragte den Apollo, wohin er sich zu wenden habe, und wo er hinfort seinen Wohnsitz aufschlagen solle. Die Pythia befahl ihm, dort zu wohnen, wo die wilden Thiere ihm Gastfreundschaft erzeugen würden. Nach langem, trostlosem Umherirren traf er auf Wölfe, die an dem Schenkel eines Schafes fraßen. Sie entflohen aber bei dem Anblick des Athamas, und an dem zurückgelassenen Schafffleisch stillte Athamas seinen quälenden Hunger. Weil ihm die Wölfe also Gastfreundschaft erwiesen, ließ er sich dort nieder, baute die Gegend an und nannte sie Athamantia. (Apollodor. I. 9.)

Leukothea, vom Poseidon zur Göttin des stillfließenden Meeres ernannt, genoß göttlicher Verehrung. In Lakonien hatte sie ein Heiligthum zu Thalamä und eine Statue zu Leuktra, ebenso zu Kreta und Megara. — Neben ihr, gleicher Verehrung genießend, stand Palämon, der hülfreiche Gott des Meeres, und auch zu ihm flehten die Schiffer um glückliche, ruhige Fahrt. — Auf dem Isthmos stand das Palämonion, der Tempel des Palämon, in welchem sein und der Leukothea Bildniß aufgestellt war. —

## Proteus, Glaukos und die untergeordneten Meergottheiten.

**Proteus**, der weissagende Meergreis, wohnt nach Homer in der Tiefe der Gewässer, wo er die Unthiere, besonders die Robben, hütet und bewacht. Nur zur Mittagszeit steigt er aus den Fluthen empor und schläft am sonnigen Ufer des Meeres. Wer es dann versteht, ihn zu fesseln, und in all seinen Verwandelungen ihn nicht entrinnen zu lassen, dem verkündiget er die Zukunft und ertheilt ihm weisen Rath. So dem **Menelaos**, der auf der Heimkehr vom trojanischen Krieg durch ungünstige Winde auf der Insel Pharos aufgehalten ward. Schon wähnte er mit seinen Genossen sich der Verzweiflung und dem Hungertode Preis gegeben, als ihm **Eidothea** erschien, die allwissende Tochter des Proteus. Voll Mitleids rieth sie ihm, den Proteus, ihren Vater, zu befragen, wodurch Menelaos die Götter erzürnt, daß sie ihn also bestraften, und wie er ungefährdet zur Heimath gelangen möchte. — Als Menelaos sie nun um Rath fragt, wie er zum Proteus gelangen könne, erwidert sie:

Gern will ich Dir's, Fremdling, verkündigen, ganz nach der Wahrheit.
Wann die Sonne nunmehr an dem Mittagshimmel einhergeht,
Dann aus salziger Fluth entsteigt der untrügliche Meergreis,
Unter dem Wehen des Westes, umhüllt von dunkelm Gekräusel,
Kommt und sinkt zum Schlummer in hangendes Felsengeklüft' hin;
Und floßfüßige Robben der lieblichen Holosydne
Ruhn in Schaaren umher, den graulichen Fluthen entstiegen,
Herbe Geruch' aushauchend des unergründlichen Meeres.
Dorthin werd' ich Dich führen, sobald der Morgen sich röthet,
Und in die Reih' hinlegen. Du selbst erwähle Dir sorgsam

Drei der tapferſten Freund' an den ſchöngeberdeten Schiffen.
Alle will ich Dir nennen die furchtbaren Künſte des Greiſes;
Grünlich zählt er der Robben gelagerte Reihen, umwandelnd;
Aber nachdem er Alle bei fünfen gezählt und gemuſtert,
Legt' er ſich mitten hinein, wie ein Hirt in die Heerde der Schafe.
Wann Ihr den nur eben geſehn ſich legen zum Schlummer,
Ohne Verzug dann übet entſchloſſene Kraft und Gewalt aus.
Haltet ihn feſt, wie eifrig er ringt, und zu fliehen ſich abmüht.
Alles nunmehr zu werden verſuchet er, was auf der Erde
Lebet und webt, auch Waſſer und ſchreckliche Flamme des Feuers.
Dennoch unverrückt ihn gefaßt, und noch ſtärker gedränget!

(Homer. Od. IV. 399—419.)

Eidothea hüllt nun den Menelaos und ſeine Gefährten in Robbenfelle, und vor dem erſtickenden Geruche beſtreicht ſie ihnen die Naſen mit Ambroſia. Als Proteus um die Mittagszeit ans Ufer kommt, erkennt er die Verhüllten nicht, und zählt ſie mit zu ſeinen Robben. Kaum aber iſt er dann entſchlummert, als Menelaos mit ſeinen Gefährten die Hülle von ſich wirft, und über Proteus verfallend, ihn mit nervichten Fäuſten packt. Vergeblich ſucht ihnen Proteus durch allerlei Verwandlungen zu entgehen: er muß ſich endlich ergeben, ihnen Rede ſtehen und ihnen die Zukunft verkünden.

Glaukos, eine nicht minder fabelhafte Geſtalt als Proteus, iſt ebenfalls ein weisſagender Meergott, und war urſprünglich ein ſterblich Geborner, der in Anthedon als Fiſcher lebte. Einſt ſaß er auf einer Wieſe am Ufer des Meeres, im üppigen, grünen Graſe, wo noch niemals ein Thier geweidet, oder die Sichel die Spitzen des Graſes gemähet hatte. Aus dem Waſſer zog er die ſchwerbeladenen Netze und ſchüttete aus denſelben die halbtodten Fiſche in das Gras. Kaum hatten

sie aber das Gras berührt, als sie wieder ganz lebensvoll wurden und sich wieder hinabstürzten in die Fluthen. Verwundert und voll Neugierde pflückte Glaukos von dem Grase und nahm es prüfend in den Mund. Sofort aber fühlte er seine Brust erbeben, ein neues Leben, eine andere Natur durchzuckte ihn; es hielt ihn nicht länger auf einer Stelle, und dem Lande auf ewig Lebewohl sagend, stürzte er sich, halb in einen Fisch verwandelt, in die Meeresfluthen. Die Götter des Meeres nahmen ihn liebevoll auf, und auf ihre Bitte macht Okeanos ihn zum unsterblichen Gotte. (Ovid Metamorph. XIII. 898.) — Voll Weisheit war er und unfehlbare Orakelsprüche verkündete sein Mund, aber sich selber konnte er oftmals dennoch die Zukunft nicht deuten, und sein Geschick sich nicht selber abwenden. So entbrannte er in Liebe zu der Nereïde Skylla, welche Liebe aber von der Schönen nicht erwidert ward. Vergebens flehte er zu ihr um Erhörung seiner Wünsche, und wandte sich endlich an die Nymphe Kirke, daß sie mit ihren Zaubertränken ihm helfe die Spröde zu besiegen. Kirke aber liebte den Glaukos und aus Eifersucht gab sie ihm für die Skylla einen Trank, durch welchen diese aus der schönen Nymphe in ein abschreckendes Ungethüm verwandelt ward, das, im Meere wohnend, den Schiffern Unheil und Verderben brachte. — Auch der Ariadne, der Geliebten des Dionysos, stellte Glaukos nach, ward deshalb von diesem mit Weinreben gefesselt, und erst wieder frei gegeben, als er gelobt, die Ariadne nicht mehr mit seiner Liebe zu verfolgen. — Dargestellt wird er als kräftiger Mann mit langem Bart und Haar und dem Unterleib eines Fisches. —

Außer diesen genannten Gottheiten ist das Meer, gleich

dem Walde, von niedrigen Göttern und Göttinnen, von Nymphen und Dämonen bewohnt. Auf jeder Woge ſchaukelt ſich eine liebliche Nymphe oder Najade, und trocknet ihr langes, grünes Haar im ſchimmernden Sonnenglanz, oder lockt durch lieblichen Geſang und verführeriſches Lächeln die ſchönen Söhne der Erde hinunter in die Tiefe. So geſchah es dem ſchönen Hylas, dem Liebling des Herakles, den die Nymphen des Fluſſes Askanios, geblendet von ſeiner Schönheit, zu ſich hinunterzogen. Auch die fünfhundert Töchter des Nereus, die Nereiden, belebten mit den Najaden und Nymphen die Tiefe der Gewäſſer und lockten durch verführeriſchen Reiz.

Am gefährlichſten aber und unwiderſtehlichſten waren den Schiffern die Seirenen. Schöne Nymphen mit langwallendem Haar und lächelndem Munde, welche durch lieblichen Geſang die Schiffer zu ſich heranlocken, und ſie dann hinabziehen in die wirbelnde Tiefe. Ein Orakelſpruch hatte den Seirenen verkündet, daß ſie nur ſo lange des Lebens ſich freuen dürften, als ihr Geſang jeden Vorüberfahrenden verlocke, und daß ſie ſterben müßten, ſobald irgend ein Sterblicher ihnen zu widerſtehen vermöchte. Deshalb wetteiferten ſie ſtets in bezauberndem Geſang und jeder Vorüberfahrende unterlag ihrer ſüßen Verlockung. — Deshalb, als Kirke den geliebten Freund Odyſſeus entläßt, und ihm erlaubt, ſein Schiff zu beſteigen und zur Heimath zurückzukehren, warnt ſie ihn beſonders vor den Seirenen.

Zu den Seirenen gelangeſt Du, welche die Menſchen
Allzumal bezaubern, wer je zu ihnen hinanfährt.
Wer nun thörichtes Sinnes ſich naht und der hellen Seirenen
Stimm' anhört, nie wird ihn das Weib und die ſtammelnden Kinder,

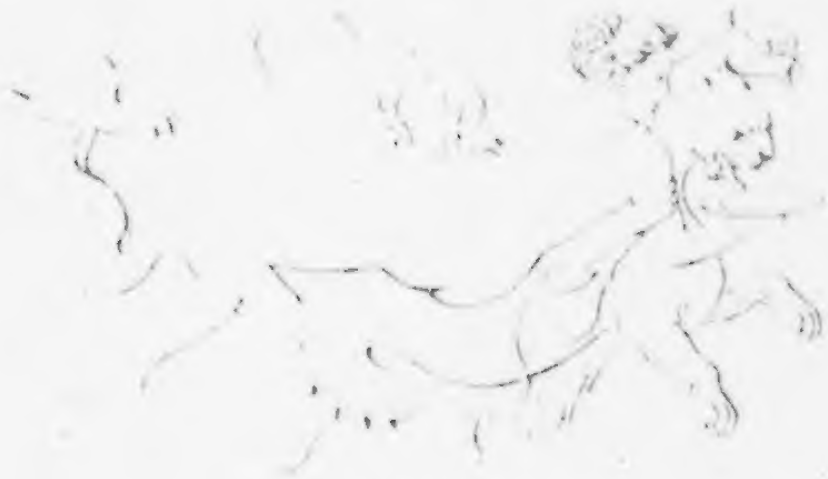
Wann er zur Heimath kehrt, mit Freud' umstehn und begrüßen;
Sondern ihn bezaubern mit hellem Gesang die Seirenen
Sitzend am grünen Gestad'; und umher sind viele Gebeine
Modernder Männer gehäuft, und es dorrt hinschwindende Haut
rings.
Aber Du lenke vorbei, und kleb' auf die Ohren der Freunde
Wohlgeknetetes Wachs des Honiges; daß sie der Andern
Keiner vernehm! Allein, wenn Du selbst zu hören begehrest,
Fesste man Dich im hurtigen Schiff an Händen und Füßen
Aufrecht unten am Mast, und schlinge die Seil' um den Mast-
baum:
Daß Du erfreut die Stimme der zwei Seirenen vernehmest.
Wenn Du jedoch anflehst die Freund', und zu lösen ermahnest;
Schnell dann müssen sie stärker in mehrere Bande Dich fesseln.
(Homer Od. XII. 40—54.)

Nur durch diesen Rath der Kirke entrinnt Odysseus mit seinen Gefährten den verlockenden Seirenen, die sich dann, dem Orakel getreu, weil ein Mann ihnen widerstand, hinunterstürzen in die Tiefe. — Einem andern Mythos zufolge unterlagen die Seirenen durch die Argonauten ihrem Geschick. Denn als diese auf ihrer Fahrt bei den Seirenen vorüberkamen, stimmte Orpheus einen Gegengesang an, der so herrlich war, daß durch seine Macht die Argonauten dem lockenden Seirenengesang widerstanden. Nur ein Einziger, Butes, schwamm zu ihnen hin, ward aber von Aphrodite befreit und nach Lilybäum versetzt. (Apollodor. I. 9.)

## Die Unterwelt mit ihren Gottheiten.

Als Zeus den Thron des Kronos bestieg, theilte er die Welt in drei Theile, und über jeden dieser drei Theile ward

Aides (Pluton)



Nereide

einer der drei Brüder als Herrscher gesetzt. Im Olympos thronte der Gott aller Götter, der himmlische Zeus, als Meer-Zeus stieg Poseidon in die Fluthen hinunter, und als Zeus-Hades fiel dem dritten der Brüder, dem Aides oder Hades, die Welt unter der Erde, die Welt der Schatten und des Todes, zu. Ueber das Leben waltete der Olympische Zeus, aber was der Tod erfaßt, was er hinabgesenkt in die dunkele Erde, das gehörte dem Zeus-Aides, dem grauenvoll waltenden, unerbittlichen Gotte, dem die Kyklopen den unsichtbar machenden Helm gegeben, weil er der Herr ist im Reich des Unsichtbaren, Geisterhaften. Gleich unter der Erde, wo das Licht aufhört, und Finsterniß eintritt, beginnt das Reich des Hades, und es gab mehrere Höhlen, durch welche einzelne Heroen von der Erde hinunterstiegen in das Reich der Schatten; ebenso begannen die Flüsse der Unterwelt schon in der Erdenwelt ihren Lauf, und der unterirrische Styx floß über der Erde in Arkadien, der Acheron im Lande der Thesproter. — Und je mehr dem Dichtergeiste der Griechen sich der Himmel über der Erde erhöhete, desto tiefer sank der Hades und Tartaros unter die Erde hinab, je glanzvoller dort oben das Licht, desto undurchdringlicher ward dort unten die Finsterniß, zu welcher die abgestiegenen Seelen hinabfuhren, dort vor dem Throne des Aides ihr Urtheil und ihr Gericht zu empfangen. Aber neben dem Aides, dem strengen, unerbittlichen Zeus, saß die erdengeraubte Persephoneia als Vermittlerin der Erden- und der Unterwelt, des Gemahles Strenge sänftigend, und in verzeihender Liebe oft mildernd die starre Gerechtigkeit des strafenden Gottes. — Homer, wie auch Aischylos und Andere, nennen ihn den „Rosseherrlichen" Gott, denn wer dem Tod in die Arme gesunken, den holt schnell, gleich dem ge-

flügelten Laufe des Rosses, Aides hinab in sein dunkles Reich, aus welchem kein Entrinnen ist, und kein Entweichen. — Aber nicht bloß den Tod allein und die abgestorbenen Seelen birgt die Unterwelt, sondern auch das Gold ruht in den dunkelen Schluchten unter der Erde, und weil es so dem Aides gehört, ward er von diesem Besitzthum des Goldes auch Pluton genannt, und als der Gott des Reichthums verehrt. — Die Persephone aber, die Tochter der Demeter, der fruchtbaren Erde, mußte seine Gemahlin werden, denn die in die Erde hinabgesenkte Saat gehörte ihm, und nur durch den Vergleich, welchen er mit der Demeter geschlossen, konnte er bewogen werden, die ihm anheimgefallene Saat zu pflegen und sie wiederum dann zur Erde zu entlassen. So weilt Persephone nur einen Theil des Jahres in der Unterwelt beim Aides, und kehrt dann immer wieder zur Erdenwelt und zu ihrer Mutter zurück. — Von dem Zeus-Aides selbst wird wenig berichtet. Er herrschet im Reiche der Schatten, und dort nur sind seine Thaten bekannt, und sein furchtbares Regiment. Ihm selbst aber bangt auch, daß Niemand, weder Götter, noch Menschen, sein grauenvolles Reich gewahren möchten, und deshalb, als die seligen Götter auf des Zeus Befehl sich in den Kampf vor Troja mischten, Poseidon die Erde erschütterte, und Zeus vom Himmel donnerte:

Bang erschrak dort unten der Schattenfürst Aïdoneus:
Hebend sprang er vom Thron mit Geschrei auf, daß ihm von oben
Nicht die Erd' aufrisse der Landerschütt'rer Poseidon,
Daß nicht Menschen erschien, und Unsterblichen, seine Behausung
Fürchterlich dumpf, voll Wustes, wovor selbst grauet den Göttern.
(Homer. Il. XX. 61—65.)

Furchtbar iſt auch das Reich des Hades, denn es wohnt dort das Grauen und die Nacht, die Erinnyen und alle die entſetzensvollen Ungethüme, welche als Plagen, als Mühſal und Krankheit die Menſchheit heimſuchen. — In zwei Theile zerfällt das Reich des Aides, in das Elyſion und in den Tartaros. — Im Elyſion ſteht auch der Pallaſt des Aides, vor dem der Kerberos, der ſchreckliche, vielköpfige Hund Wache hält, und die Hineingehenden ungehindert und freundlich wedelnd eingehen läßt, diejenigen aber, welche wieder hinauswollen, mit fürchterlicher Wuth packt und zerreißt. Das Elyſion iſt der Aufenthalt ſeliger Geiſter, Freude herrſcht dort, und nimmer endende Luſt, und dort wohnen die Heroen, die vor Troja gekämpft. Dem Menelaos weiſſaget daher der von ihm bezwungene Proteus:

— Dich führen die Götter dereinſt an die Gnden der Erde
In der Elyſiſchen Flur, wo der bräunliche Held Rhadamanthys
Wohnt, und ganz mühlos in Seligkeit leben die Menſchen:
(Nimmer iſt Schnee, noch Winterekkan, noch Regengewitter;
Ewig wehn die Gefäuſel des leisanathmenden Weſtes,
Die Okeanos ſendet, die Menſchen ſanft zu kühlen).

(Homer Od. IV. 563—568.)

Virgil in der Aeneide malt das Elyſion noch köſtlicher aus: durch Lorbeerbüſche fließt der ſanftkühlende Fluß Eridanus hin, und die ſeligen Geiſter, welche das Elyſion betreten, ſie trinken ſich erſt aus dem Fluſſe Lethe ihrer Erdenleiden und Freuden Vergeſſenheit; neben ihnen aber weilen auch dort die Seelen der noch ungebornen Menſchen, und hinter zwei Thoren wohnen dort die Träume, ein Thor von Horn birgt die Träume, welche Wahrheit enthalten, ein Thor von Elfenbein die verlockenden und täuſchenden Träume. —

Der Tartaros ist tiefer noch unter der Erde, so tief, sagt Hesiod, daß wenn ein ehrner Amboß von der Erde herabglitte, er erst nach zehn Tagen und zehn Nächten im Tartaros ankäme. Dort im Tartaros ist die Wurzel und der Anfang jeglichen Dinges, aber widrig ist es und mit Schimmel bedeckt, ein Grauen sowohl den Menschen, als auch den unsterblichen Göttern. Vor dem Tartaros wohnt die Nacht, und vor ihrem erschrecklichen, von dunkelblauem Gewölke umzogenen Pallast steht der Riese Atlas, der Sohn des Titanen Japetos, und trägt auf seinen Schultern den Himmel und den ganzen Erdenball. Dort auch fließt die Styx, die grauenvolle Tochter des Okeanos, in einsamer dunkler Felsenwohnung. Nie betritt sie der Fuß der Götter, und nur wenn Streit ausgebrochen ist im Olymp, oder einer der Götter gelogen hat, nur dann sendet Zeus die Iris zur Styx, daß sie aus ihren schwarzen Fluthen schöpfe, und das Wasser zum Olympos bringe. Wer aber von den Göttern, dieses Wasser ausgießend, einen falschen Eid schwört, der wird von schwerer Krankheit befallen, liegt athemlos und stumm auf seinem Lager da, und ist ein großes Jahr (neun Jahre) aus der Gesellschaft der Götter verbannt. (Hesiod Theog. 700—790.) In späterer Zeit ward das Elysion gleichbedeutend gedacht mit Hades, dort weilten die Guten, wie im Tartaros die Bösen. — Ueber den arkadischen Fluß Acheron oder über den Acherusischen See gelangte man in die Unterwelt, in seinem Nachen erwartete dort der finstere Fährmann Charon die abgeschiedenen Seelen, und ruderte sie über das schwarze Gewässer des Acheron zum Hades hin. Für die Ueberfahrt mußte jede Seele dem Charon einen Obolos zahlen, den man deshalb bei der Bestattung den Todten in

den Mund legte. Die Seelen unbestatteter Todten aber wies Charon zurück, und ließ sie so lange umherirren an den Ufern des Acheron, bis ihre Leiber bestattet waren. Deshalb erscheint Patroklos, der Unbestattete, seinem Freunde Achilleus im Traum, und fleht zu ihm um Bestattung:

Schläfst Du, meiner so ganz uneingedenk? o Achilleus?
Nicht des Lebenden zwar vergaßest Du, aber des Todten.
Gieb mir ein Grab, daß ich eilig des Aides Thore durchwandle!
Denn mich scheuchen die Seelen, Gebild' Ausruhender, fernweg,
Und nicht über den Strom vergönnen mir Jene den Zugang,
Sondern ich irr' unstät um die mächtigen Thore des Ais.
Und nun reiche die Hand mir Jammernden! Nimmer hinfort ja
Kehr' ich aus Aides Burg, nachdem Ihr die Gluth mir gewähret!
Ach nie werden wir lebend, von unseren Freunden gesondert
Sitzen und Rath aussinnen, denn mich entraffte das Schicksal
Jetzt in den Schlund, das verhaßte, das schon dem Geborenen zufiel.
(Homer. Il. XXIII. 69—79.)

Als Achilleus aber voll Freude den geliebten Freund Patroklos dann umarmen will, streckt er die Arme umsonst aus, „denn die Seele, wie dampfender Rauch n die Erde sank sie hinab, hell schwirrend" — Die über den Acheron gekommenen Seelen gehen dann in des Aides Pallast ein, und dort empfangen sie ihres irdischen Lebens Lohn oder Bestrafung vor dem Throne des Aides, dem Minos, Rhadamanthys und Aiakos als Todtenrichter zur Seite saßen, die beiden Erstern Söhne des Zeus und der Europa, Minos zugleich der Vater des Deukalion und der Ariadne, Rhadamanthys der Gemahl der Alkmene, welche dem Zeus den Sohn Herakles gebar. Aiakos aber war gleichfalls ein Sohn des Zeus, den er in Gestalt eines Adlers mit der Tochter des Flußgottes Asopos sich erzeugte. — Waren die Freuden und Entzückungen groß, welche

der seligen Geister im Elysion harrten, so waren die Qualen und Strafen im Gegensatze nicht minder grauenvoll und entsetzlich, welche den Unseligen im Tartaros zu Theil wurden. Homer läßt den Odysseus einen Theil dieser Gemarterten sehen. Denn Kirke hat ihm aufgetragen, den Seher Teiresias, welcher im Hades weilt, um seine Zukunft zu befragen, und auch die Wege, zu ihm zu gelangen, hat sie ihm gesagt. An den Grenzen des Okeanos, im Lande der Kimmerier, in Finsterniß und Nebel eingehüllt und nimmer von Sonnenstrahlen beschienen ist die Stelle, wohin Kirke dem Odysseus zu gehen gebeut. Dorthin gelangt auch Odysseus, gräbt eine tiefe Grube, und gießt reiche Todtenopfer hinein, die Todten dabei anrufend um Segen und glückliche Heimfahrt. Dann zerschneidet er den mitgebrachten Schafen die Gurgel über dieser Gruft, und läßt das warme Blut hineinrinnen. Sofort steigen Schaaren von Geistern aus der Unterwelt empor, Bräute und Jünglinge, Kinder und Greise, Männer und Weiber, und sie Alle, diese Wesenlosen, Schattenhaften, gelüstet es, von dem warmen Blute zu trinken, weil das Blut, als stärkender Lebenssaft, ihnen Kraft und Wesenheit geben muß. Odysseus aber wehrt mit dem Schwerte den heandringenden Geistern, und verbietet ihnen, zu trinken, bevor nicht Teiresias gekommen, und von ihm befragt worden sei. Erst als dieser ihm die verlangte Auskunft ertheilt, läßt er die Seelen, eine nach der andern, von dem Blute trinken, damit sie ihn erkennen und zu ihm reden möchten. Zuerst kommt sein Freund Elpenor und fleht um ein Begräbniß. Dann naht die Mutter des Odysseus, Antikleia, und als sie von dem schwärzlichen Blute getrunken, erkennt sie den Sohn, den sie mit liebevollen Worten begrüßt.

— — Ich (Odyſſeus) aber, durchbebt von inniger Sehnſucht,
Wollt' umarmen die Seele der abgeſchiedenen Mutter.
Dreimal ſtrebt' ich hinan, voll heißer Begier zu umarmen;
Dreimal hinweg aus den Händen, wie nichtiger Schatten und Traumbild
Flog ſie; und heftiger ward in meinem Herzen die Wehmuth.
Und ich begann zu jener, und ſprach die geflügelten Worte:
Mutter, warum nicht harrſt Du des Strebenden, Dich zu umarmen;
Daß auch in Aides Reich, uns feſt mit den Händen umſchlingend,
Wir einander das Herz des ſtarrenden Grames erleichtern?
Ob mir dieſe Geſtalt die erhabene Perſephoneia
Sendete, daß ich noch mehr in Gram und Kummer verſinke?
Alſo ich ſelbſt; mir erwiderte ſchnell die herrliche Mutter:
Wehe, mein lieber Sohn, Unglücklichſter aller Gebornen!
Nicht iſt's Perſephoneia, die Tochter Jens, die Dich täuſchet;
Nein, ſo will's der Gebrauch der Sterblichen, wann ſie verblüht ſind.
Denn nicht mehr wird Fleiſch und Gebein durch Sehnen verbunden;
Sondern jenes vertilgt die gewaltige Flamme des Feuers
Alles, ſobald aus dem weißen Gebein das Leben hinwegfleh.
Nur die Seel' entfliegt wie ein Traum von dannen und ſchwebet.
Doch nun ſtrebe zum Licht auf's Schleunigſte; aber dies Alles
Merke Dir.

(Homer. Od. XI. 204—224.)

Dann treten hervor zu dem rauchenden Blutborn die Seelen uralter Heldinnen. Zuerſt erſchauet er Tyro, die Tochter des Salmoneus, welche dem Poſeidon die Söhne Pelias und Neleus geboren, dann Antiope, die Tochter des Aſopos, mit der Zeus die Söhne Amphion und Zethos erzeugte, welche Söhne dann die ſiebenthorige Stadt Theben erbauten und befeſtigten. Ihr folgte Alkmene, die Gemahlin Amphi-

troons, die dem Zeus den Heldensohn Herakles gebar, dann kam des Herakles Gattin, Megara, die Tochter des übermüthigen Kreion, dann des Oedipos Mutter, Epikaste, welche sich diesem ihrem eigenen Sohne unwissend vermählte, und dann, als sie dies Grausen erfuhr, sich selber das Leben nahm; auch Ariadne sah er, die Geliebte des Dionysos, welche Theseus begehrte. Dann nahten die Seelen der Helden; es kam zuerst Agamemnon, der Trojanische Held, welchen, als er heimkehrte, sein Weib Klytämnestra mit ihrem Buhlen Aegisthos mordete, welche blutschänderische That Oreste an seiner eigenen Mutter rächte, indem er sie tödtete. Dann kam die Seele des Achilleus, des Sohnes der Thetis, der, als Odysseus den frühgestorbenen Helden selig preist, ihm erwidert:

Nicht mir rede vom Tod' ein Trostwort, edler Odysseus!
Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner bestellen
Einem dürftigen Mann, ohn' Erb' und eigenen Wohlstand,
Als die sämmtliche Schaar der geschwundenen Todten beherrschen.

Dann erschien Ajas, der Sohn Telamons, der aber von ferne stehen blieb, weil er dem Odysseus grollte, der, ihn verläumdend, behauptet hatte, es habe Ajas im Tempel der Athene die unglückliche Seherin Kassandra bei Troja's Fall geschändet. Auch den Todtenwächter Minos erblickt er und den ungeheuren Orion, der mit der unzerbrechlichen Keule wilde Thiere über die Asphodeleswiese hintrieb, und den Tityos, den Sohn der Erde, der, auf der Erde liegend, mit seinem Leibe neun Hufen Landes bedeckte. Zwei Geier hackten ihm fort und fort die Leber aus, zur Strafe, weil er Leto, des Zeus Geliebte, entehrte. — Zuletzt auch kam noch der Schatten des Herakles, der, ohne Blut getrunken

zu haben, den Odyſſeus erkennt. Aber nur das Gebild des Herakles iſt im Aides, während er ſelber im Olympos weilt, im Kreiſe der ſeligen Götter, als Gemahl der ſchönen Hebe.

— — — — er ſelbſt, der düſtern Nacht gleich,
Stand, den Bogen entblößt, und hielt den Pfeil auf der Sehne,
Schreckliches Blicks umſchauend, dem ſtets Abſchnellenden ähnlich.
Aber fürchterlich hing um die mächtige Bruſt das Gehenk ihm;
Hell von Gold war der Riemen, und wunderbar prangte das Kunſtwerk,
Bären, und Eber in Wuth, und wild anfunkelnde Löwen
Kriegesgeſchlacht und Gefecht und Mord und Männervertilgung.

Dem Schatten des Herakles aber folgt ein ſolcher Schwarm von Geiſtern, daß Odyſſeus, von Schrecken erfaßt, und fürchtend, es möge ihm Perſephoneia ſelbſt die Gorgonen ſenden, ſchnell von dannen eilte. (Homer Od. XI.) Außer dieſen, von Odyſſeus erſchaueten und hier angeführten Geſtalten, birgt der Aides noch viele bemerkenswerthe Gebilde, deren Einige beſonders zu betrachten hier am Orte ſein möchte.

## Prometheus.

Prometheus war der uralten Titanen Einer, Sohn des Japetos und der Themis, der Erdenmutter; voll Weisheit kannte er aller Dinge Anfang und Ende, und die Zukunft wußte er ſelbſt den Göttern vorherzuſagen. — Aber als erdgeborner Gott war er der natürliche Feind der himmliſchen Götter und iſt ſo die Perſonification der ganzen, ſich ihrer Würde und Kraft bewußten Menſchheit, die im übermüthigen Bewußtſein ihrer Erdenkraft gegen der höhern Götter Allgewalt widerſtrebend ſich auflehnen möchte. Deshalb ſucht

Prometheus ſogar den Gott der Götter zu täuſchen und, ſeine Allwiſſenheit prüfend, bereitet er ihm einſt ein trügliches Mahl. Einen Stier zerlegt er und ordnet ihn in zwei Haufen: der eine enthält das Fleiſch und die eßbaren Theile, überdeckt mit der Haut des Magens, der andere die Knochen, die er mit Fett überzieht, und ſie ſo unſichtbar macht. Als nun Prometheus den Zeus aufforderte, ſich ſelber ſein Theil zu wählen, nahm dieſer, irrend oder abſichtlich, die betrügeriſche Hälfte hin, grollte aber von dieſer Zeit voll finſtern Zornes den Menſchen, denen er das Feuer entzog, und ſie in Finſterniß und Unthätigkeit verſenkte. Aber Prometheus überliſtete zum zweiten Male den Zeus, und im ausgehöhlten Rohr entwandte er aus dem Himmel einen Lichtſtrahl, den er den Menſchen gab, und ſo ihnen die Wohlthat des Feuers verlieh, zugleich aber ihnen, und beſonders ſeinem Bruder Epimetheus, voll Ernſtes befahl, nimmer ein Geſchenk der Götter anzunehmen. Zeus aber ſah voll Zornes dieſen neuen Diebſtahl des Prometheus, und auf ſeinen Befehl mußte Hephaiſtos aus Erde eine Jungfrau bilden; jede der Götter und Göttinnen verlieh ihr eine Gabe, und ausgeſtattet mit allen Reizen der Anmuth, Schönheit und Gewandtheit, aber auch voll lügneriſcher Künſte und Falſchheit, ſtieg dieſes Weib, welches die Götter Pandora (die Allbegabte) nannten, hernieder zur Erde. Hermes, der Götterbote, führte ſie zum Epimetheus, und trotz der Warnung ſeines Bruders, nahm dieſer das verlockende Geſchenk an. — Bis dahin hatte das Geſchlecht der Menſchen weder Unglück, noch Trübſal gekannt, in Unſchuld und Frieden, aber auch in Unwiſſenheit, und in thatenloſem Hindämmern hatten ſie gelebt; da brachte ihnen Prometheus das Feuer und mit dieſem göttlichen Strahl, der ihnen freilich

die Erkenntniß brachte und die Thatkraft, ward aber auch die Harmlosigkeit und die Unschuld der Menschen zu Asche versengt, und sie dem Leiden und Ringen, dem Zweifeln und Bangen, dem Streben und Wollen, dem Mißlingen und Ermatten dahingegeben. Denn mit dem Aufhören des Unschuldszustandes, mit dem Anfang der Cultur, der Künste und Bildung sind alle diese Uebel in die Welt getreten, und das Feuer, welches aller Gesittung Anfang, welches brennt auf dem heimischen Heerde, in welchem der Cultur und der Künste Wurzel ruht, es mußte als aller Uebel erster Impuls und Ausgangspunkt erscheinen. Das ist der eigentliche Inhalt dieses Mythos vom Prometheus, der das Feuer dem Himmel entwandt und es den Menschen gebracht, und von Pandora, welche Zeus, im Zorn darüber, den Menschen sandte, indem er ihr einen Kasten gab, in welchem alle Uebel der Erde enthalten waren. Diesen Kasten dann öffnete Pandora, und in alle Winde hinaus strömte das Heer der Leiden und des Unglücks; aber die Hoffnung, die einzige milde Beigabe des Kastens, verschloß sie wieder in demselben, damit die Menschen nimmer auf das Aufhören aller Uebel hoffen dürften. Die Pandora aber, das erste irdische Weib, welches, wie Hesiod sagt, den Menschen zur Strafe gegeben ward, und der Männer größtes Unglück ist, vermählte sich dem Epimetheus und erzeugte mit diesem die Pyrrha; aber auch dem Prometheus vermählte sie sich und gebahr ihm den Deukalion. Dieser dann heirathete die Pyrrha. Aber Zeus hatte beschlossen, dies eherne Menschengeschlecht, des Prometheus Liebling, zu vernichten, und unaufhörliche Regenströme sandte er vom Himmel, daß sie die Erde überschwemmten, und alles Lebende ertödteten. Da rieth Prometheus seinem Sohne Deu-

kalion, einen Kasten zu bauen, ihn mit Lebensmitteln zu versehen und mit der Pyrrha ihn zu besteigen. — Neun Tage lang schwammen Deukalion und Pyrrha in ihrem Kasten umher, während fort und fort Regengüsse herniederströmten und alle Menschen begruben in ihren wirbelnden Fluthen. Endlich landete Deukalion am Parnassos, der Regen verminderte sich und voll Freuden opferte das gerettete Paar den Göttern. Zeus sandte zu ihnen den Hermes, und ließ ihnen im Voraus die Gewährung einer Bitte zusichern, und als Deukalion um ein neues Menschengeschlecht bat, bedeutete ihn Zeus, er sowohl, wie Pyrrha, möchte Steine über den Kopf werfen. Sie folgten dem Befehl, aus den von Deukalion geworfenen Steinen erwuchsen Männer, aus denen der Pyrrha Weiber. Aber auch noch eigene Kinder erzeugten Deukalion und Pyrrha, den Hellen, welcher der Hellenen Stammvater war, und mit der Nymphe Orseis die Söhne Dorus, Xuthus und Aeolos, die Stammväter der Dorer, Jonier und Aeolier, erzeugte. (Apollodor. I. 7.) — Den Prometheus aber ließ Zeus, zur Strafe seiner vielfachen Vergehen gegen die höchsten Götter, vom Hephaistos im Aides an einen Felsen schmieden, und sandte einen Adler, der ihm alltäglich die Leber ausfraß, die dann Nachts wieder wuchs zu neuer Qual des kommenden Tages, bis endlich Zeus, auf daß der Ruhm seines glorwürdigen Sohnes sich noch vermehre, dem Herakles gestattete, den nagenden Adler zu erlegen. (Hesiod Theog. 520.)

Hat Hesiod den Prometheus hingestellt als Denjenigen, durch welchen zunächst Unheil und Weh über das bis dahin in Unschuld und Harmlosigkeit lebende Menschengeschlecht gekommen war, so faßte ihn hingegen Aischylos in seiner

erhabenen Tragödie: „Der gefesselte Prometheus," als den Freund und Erretter der Menschheit auf, für die er, als erlösender Heiland, sich hingegeben hatte an den Tod und die von Zeus ihm auferlegte Qual. Auch dem Zeus hat er vielfache Dienste geleistet, ihm geholfen die Titanen zu bezwingen, und ihn gewarnt, sich einem Weibe zu verbinden, die ihm einst den Sohn erzeugen würde, der ihn vom Throne stieß. Nur als Zeus die arme Menschheit will verkümmern und aussterben lassen in Elend und Pein, da wagt es Prometheus, trotz seiner Mutter Warnung, dem Zeus entgegenzutreten und der verlassenen Menschheit sich zu erbarmen. Stumpfen Sinnes waren bis dahin die Menschen, leere, geistlose Träumer; mit offenen Augen nicht sehend, Alles blindlings durcheinander wirrend, wohnten sie in sonnenlosen Höhlenräumen und hatten kein Merkmal selbst für des Winters Nahn, oder für den blumenduft'gen Frühling und den erndtereichen Herbst. Da lehrte Prometheus sie der Sonne und der Sterne Auf- und Niedergang kennen, gab ihnen Schriftzeichen und Zahlen, spannte in's Zugjoch den Stier, des Pfluges Sklaven, und schirrte das zügellose Roß dem Wagen vor. Auch Schiffe baute er ihnen, lehrte sie die Arzneikunde und die Traumdeuterei, und unterwies sie, dem tiefen Schacht der Erde Gold und Silber und andere Metalle zu entreißen. — Und ob all dieser Wohlthaten, die Prometheus der von Zeus verlassenen Menschheit erwiesen, zürnt ihm der Götter Gott, und straft ihn mit unermeßlicher Qual, die Prometheus im „befreiten Prometheus" den Titanen mit folgenden Worten schildert:

Seht hier Titanen, Ihr Genossen meines Bluts,
Uranionen, seht mich hier am rauhen Fels

Gebannt, gefeſſelt; wie im wildempörten Meer
Der bange Fiſcher, nachtgeängſtigt, ſeinen Kahn,
So hat mich Zeus hier angelegt in böſem Port,
Auf ſein Gebot Hephaiſtos Hand an mich gelegt,
In arger Kunſt Gelenk und Leib mit Stiften mir
Durchbohrt, gebrochen; ſo geübt in bittrer Qual
Bewach' ich dieſe Veſte der Grinnyen!
Am dritten unglückſel'gen Tage je erſcheint
Mit ſchwerem Flug Zeus Bote, ſchlägt die krummen Klau
In meine Weichen, nagt an mir mit ſtummer Gier;
Geſättigt dann von meiner Leber leckrem Mahl
Erhebt er ſeine Stimme, ſchlägt die Flügel, tränkt
In meinem Blut den trägen Schweif, und fliegt empor.
Hat dann die fortgenagte Leber ſich erneut,
Dann kommt er hungrig wieder her zu neuem Mahl.
So nähr' ich ſelbſt den Wächter meiner bittern Pein,
Der mich Lebend'gen ewig nährt mit Todesqual;
Denn unter dieſer Ketten Laſt, Ihr ſeht es ſelbſt,
Kann ich den Adler ſcheuchen nicht von meiner Bruſt.
Mein ſelbſt verwaiſt ſo, nehm ich gern hin jede Qual,
Ein Ziel des Elends ſuchend im erſehnten Tod;
Doch weit vom Tode drängt mich Zeus Gewalt hinweg!
Und dieſes uralt ekle Blut, geronnen ſchon
Seit Säklen, haftet fort und fort an meinem Leib,
Aus dem, vom glüh'nden Strahl des Mittags aufgeweicht,
Bluttropfen raſtlos niedertriefen auf's Geſtein.

(Aeſch. Der befr. Prom. Ueberſ. v. Dreyſen.)

Zu dem ſo gefeſſelten Prometheus kommt dann des Zeus Bote Hermes und bietet ihm von Zeus Erlöſung an, wenn Prometheus zuvor verkünden wolle, vor welcher Ehe ſich Zeus zu hüten habe, und wer ihn vom Throne ſtürzen würde? Aber trotz ſeiner unendlichen Qual weigert ſich Prometheus, den Befehl des Zeus zu vollführen, bevor nicht ſeine Feſſeln

gelöst seien. Vergebens warnt ihn Hermes, und schildert ihm die Martern, die Zeus ihm für seinen Ungehorsam bereiten werde, vergebens auch ermahnt ihn der Chor zu weisem Nachgeben in den Willen des Zeus. Prometheus bleibt unerbittlich.

Von dem Feinde der Feind
Solch Leid zu empfahn, das entehrt niemals!
So fahr' auf mich zweischneidig des Zorns
Haarsträubender Blitz denn herab und die Luft
Sie zerreiße vom Krachen des Donners, vom Krampf
Des empörten Orkans, und die Erde zerwühl'
In den Tiefen, empor von den Wurzeln der Sturm;
Es vermische gepeitscht in verwilderter Wuth
Sich die heulende See mit der schweigenden Bahn
Der Gestirne; hinab in die ewige Nacht
In den Tartaros stürze zerschmettert der Leib,
Mit des Schicksals reißendem Strudel hinab.

(Ebendaselbst.)

Endlich kommt Herakles, den Adler tödtend, die Martern des gefesselten Titanen zu enden, und Cheiron, der von Herakles tödtlich Verwundete, steigt für Prometheus hinunter in den Hades. Prometheus, dem Zeus versöhnt, warnt ihn, der Thetis sich zu verbinden, damit sie ihm nicht den Sohn erzeuge, der ihn vom Throne stürze, und räth Thetis dem Peleus zu vermählen.

## Die Danaiden.

Auch sie weilen im Hades, um großer Schuld willen gestraft mit nie endender Marter, denn sie waren verdammt, dort in unaufhaltsamer Arbeit mit einem Sieb Wasser zu schöpfen in ein durchlöchertes Faß. Die Danaiden, funfzig

an der Zahl, waren die Töchter des Danaos, welcher ein Nachkomme war der von Here's Zorne verfolgten Jo. Diese hatte mit Zeus den schwarzen Epaphos erzeugt, den König von Aegypten, der mit der Memphis die Libya erzeugte. Diese gebar dem Poseidon die Zwillinge Agenor und Belos. Agenor wanderte nach Phönizien und ward dort König, Belos aber blieb als König in Aegypten und vermählte sich der Tochter des Nils, der Anchiroë, die ihm die Zwillingssöhne Aegyptos und Danaos gebar. Als sie erwachsen, gab Belos dem Danaos Libyen, und dem Aegyptos Arabien, Letzterer eroberte sich aber noch das Land der Melampoden und nannte es nach sich selber Aegypten. — Als die Zwillingsbrüder sich dann vermählten, zeugte Aegyptos sich funfzig Söhne, Danaos sich funfzig Töchter, die in herrlicher Schönheit erblüheten. — Das Orakel, den Danaos schreckend, verkündete diesem, einer der funfzig Söhne des Aegyptos würde ihn ermorden. Diesem Schreckniß zu entfliehen, bauete Danaos auf Befehl der Athene das Schiff Pentekontoros (funfzigruderig, wegen der funfzig Töchter) und entfloh mit seinen Töchtern. Zuerst kamen sie nach Rhodos, wo sie der Athene einen Tempel errichteten, dann schifften sie weiter nach Argos hin. — Aischylos hat auch diesen Mythos vom Danaos zu einer Trilogie, die Danaïs, benutzt, von der uns aber nur die zweite Tragödie, „die Schutzflehenden," vollständig geblieben ist. Danaos mit seinen funfzig Töchtern ist geflohen, weil Aegyptos, nach ungetheilter Herrschaft begierig, den Bruder bekämpft und besiegt hat, und als Siegerpreis gefordert hat, daß den Söhnen des Aegyptos die Töchter des Danaos vermählt würden, und dann das Land ihres Vaters als Mitgift erhielten. Aber Danaos, die Beraubung fürchtend,

und seine Töchter, ihre Vettern, welche in roher Lüsternheit schon streben, ihnen Gewalt anzuthun, hassend, entfliehen. In den „Schutzflehenden" landen sie nun an der Küste von Argos und sehen angstvoll auf dem fremden Boden umher nach einer gastlichen Stätte. Danaos ermahnt die Töchter, den herbeikommenden Landeskindern freundlich und sittsam zu nahen und zu den Göttern um Beistand zu flehen.

Begrüßt mit Andacht all' der Hochgewaltigen
Alleinen Altar, setzt an heil'ge Statte Euch
Wie ein Taubenschwarm vor gleichbeschwingten Falken bang,
Den blutverwandten Feinden, unseres Stammes Fluch!
Der Vogel, der vom Vogel fraß, wie wär' er rein?
Und der ein sich sträubend Weib vom sträubenden Vater freit
Der sollte rein sein? Nimmer, selbst im Todtenreich
Nicht wird, der das that, seiner That Gericht entfliehn!
Auch dort, so glaubt man, richtet über alle Schuld
Ein ander der Zeus der Todten einst ein jungst Gericht. —
So seid bedachtsam und verlaßt nicht diesen Ort,
Damit in Freuden Eure Sache siegen mag!

(Aeschylos: Die Schutzflehenden. Uebers. v. Dreysen.)

Dann naht der König von Argos und fragt die Fremdlinge nach ihrer Herkunft Zweck, sie flehen um seinen Schutz, den er ihnen endlich gewährt, bereit, für die Gastfreunde den Kampf selbst zu wagen. Da erscheinen auch bald die in ihren Schiffen den Flüchtigen nacheilenden Verfolger. Der Herold mit Kriegern tritt ans Ufer und sucht die Danaïden mit Gewalt fortzuschleppen. Aber der König von Argos naht mit seinen Kriegern, vertreibt die Fremdlinge, und gelobt dem Danaos und seinen Kindern aufs Neue Schutz und nie endende Gastfreundschaft, sie einladend, in die Stadt zu kommen und die für sie bereiteten Wohnungen zu beziehen. So weit

Aeschylos. — Danaos mit seinen Töchtern bewohnte nun das Land und ward König von Argos, dessen Bewohner er nach seinem Namen, Danaer, nannte. Aber Argos litt an entsetzlicher Dürre, denn Poseidon, dem Inachos zürnend, welcher einst dieses Land der Athene zugeeignet, hatte alle Brunnen und Quellen ausgetrocknet. Danaos schickte nun seine Töchter aus, Wasser zu suchen. Eine derselben, Amymone, nach einem Hirsche schießend, traf statt dessen mit ihrem Pfeil einen schlafenden Satyr, der, nun erwachend, für die reizende Jungfrau in begehrlicher Liebe erglühete, und sie zu überwältigen trachtete. Dem schreienden Mädchen aber erschien hulfreich Poseidon. Der Satyr entfloh, und dem rettenden Gotte gewährte Amymone aus freier Wahl die Gunst, die sie dem Satyr verweigert hatte. Poseidon umarmte sie und zeigte ihr, als Lohn der genossenen Lust, die Lernäischen Quellen, durch welchen Mythos symbolisch ausgedrückt wird, daß Danaos dem dürren Lande Argos Quellen und Brunnen aufgrub und die trockene Erde mit ihnen befruchtete. — Die Söhne des Aegyptos aber folgten ihrem Oheim auch gen Argos nach, sie belagerten die Stadt, und der bedrängte Danaos entschloß sich endlich, mindestens scheinbar in die Vermählung seiner Töchter mit den Söhnen des Aegyptos zu willigen. Er bestimmte den Hochzeitstag und ließ durch das Loos entscheiden, welchem der Männer jede seiner Töchter anheimfallen sollte. Die älteste, Hypermnestra, bestimmte das Loos dem Lynkeus. — In der Hochzeitsnacht aber gab Danaos den Töchtern jeder einen Dolch, damit sie die verhaßten Männer in ihren Armen tödten könnten. Alle folgten seinem Befehl, nur Hypermnestra, von der anmuthigen Erscheinung ihres jungen Gatten gerührt, schonte seiner und verbarg ihn vor

ihrem Vater. Dieſer kerkerte die Tochter ein wegen ihres Ungehorſams, als aber das Volk, vor welchem Danaos die Hypermneſtra anklagte, dieſe von aller Schuld rein erklärte, gab er ſie frei und ſegnete ihren Bund mit Lynkeus. Die übrigen Danaiden begruben die Leiber ihrer gemordeten Gatten vor der Stadt, die Köpfe aber warfen ſie in die Lerna. — Zeus ließ ſie durch Hermes und Athene von der Blutſchuld reinigen und Danaos vermählte ſie, weil für die Mörderinnen keine andern Freier ſich finden wollten, den Siegern in den Kampfſpielen. (Apollodor. II. 1.) Einer andern Sage zufolge überwältigte der von Hypermneſtra errettete Lynkeus mit ſeinen Kriegern den verrätheriſchen Oheim, den er tödtete und ſich zum Herrn von Argos machte: ſein Vater Aegyptos ſtarb aus Gram um die gemordeten Söhne. — Herodot zufolge waren es die Danaiden geweſen, welche die Thesmophorien der Demeter aus Aegypten nach dem Peloponnes gebracht, und die Pelasgiſchen Frauen in dieſen Myſterien unterrichtet hatten. —

## Tantalos.

Ihm, dem reichen König von Lydien, war die furchtbarſte der Qualen im qualenreichen Hades zuertheilt, denn in der Fülle des Reichthums mußte er darben, und inmitten der köſtlichſten irdiſchen Gaben, von Früchten umringt und plätſcherndem Waſſer, ſchrie ſeine verdorrte Lippe vergeblich nach einem kühlenden Trank, ächzte er vergeblich nach Speiſe, ſeinen nagenden Hunger zu ſtillen. Homer läßt den Odyſſeus, als er mit blutigem Opfer die abgeſchiedenen Seelen aus dem Hades heraufbeſchwört, auch den Tantalos ſehen.

Auch den Tantalos schaut' ich, den hart bedrängten von Jammer,
Mitten im Teich daſtehend, der nahe das Kinn ihm bespülte.
Lechzend strebt' er vor Durſt, und den Trunk nicht kennt' er zu erreichen.
Denn so oft sich bückte der Greis, nach dem Trunke verlangend,
Schwand ihm das Waſſer zurück, und verſiegte, daß um die Füße
Schwarz der Boden erschien; denn es trocknete solchen ein Dämon.
Ragende Bäum' auch neigten ihm fruchtbare Aeſt' um die Scheitel
Voll der balsamischen Birne, der süßen Feig' und Granate,
Auch voll grüner Oliven, und rothgesprenkelter Aepfel.
Aber sobald aufstrebte der Greis, mit den Händen sie haschend,
Schwang ein stürmender Wind sie empor zu den schattigen Wolken.
(Homer Od. XI. 582—592.)

Durch gottversuchenden Frevel hatte Tantalos aber diese grausame Qual sich selber heraufbeschworen. Des Zeus und der Pluto Sohn, hatte Zeus ihn zu seinem Liebling erkoren und vor allen Sterblichen ihn mit Ehren geschmückt. Zu der Tafel der Götter ward er zugezogen, und mit Theilnahme lauschten sie seinen Gesprächen voll Weisheit und Verstand. Ja, so sehr ehrten sie den sterblichen Göttersohn, daß die Olympischen Götter zum Tantalos selbst als Gäste unter sein irdisches Dach kamen. So hohe Gunſt aber und so unerhörte Ehre vermochte des Tantalos Geiſt nicht würdig zu tragen, und in stolzem Uebermuthe den Göttern sich gleichstellend, wagte er es sogar, diese zu versuchen, und mit ihrer Huld ein frevelndes Spiel zu treiben. Sie zu prüfen in ihrer allschauenden Herrlichkeit, tödtete er den eigenen Sohn Pelops und setzte ihn, gekocht, den Göttern als Speise vor. Aber sie in ihrer Allwiſſenheit erkannten sogleich den Betrug, nur Demeter, in ihrem tiefen Gram um die geraubte Persephone, genoß von der Speiſe. — Zeus aber, voll

Unwillens, fügte den zerstückelten Körper wieder zusammen, ersetzte die von Demeter genossene Schulter durch eine neue, und hauchte dem Pelops neues Leben ein. Diesmal sogar verziehen die Götter dem Tantalos sein frevelhaftes Treiben. Als er aber fortfuhr in seinem Uebermuth, als er den Menschen sogar mittheilte von der Speise der Götter, ihnen die Rathschlüsse der Himmlischen verrieth, und sich nicht scheute, falsche Eide beim Anrufen der Götter zu schwören, straften sie ihn endlich mit ihrem Zorn und stießen ihn hinunter in des Tartaros Nacht. (Pindar Olymp. Oden. I.)

## Sisyphos.

Auch ihn sah Odysseus unter den Schatten, die herbeikamen, um von dem rauchenden Blute zu trinken.

Auch den Sisyphos sah ich, in schrecklicher Mühe gefesselt,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortstrebend
Angestemmt arbeitet er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt' er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn; da mit Einmal stürzte die Last um;
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor,
Dann von vorn arbeitet er angestemmt, daß der Angstschweiß
Rings den Gliedern entfloß, und Staub umwölkte das Antlitz.
(Homer Od. XI. 593 — 600.)

Durch fortwährendes Auflehnen gegen den Rath der Götter, durch nimmer endende List und Ränke hatte Sisyphos sich diese Strafe erwirkt. Sisyphos war ein Sohn des Aeolos und der Enarete und Bruder des Salmoneus und Athamas. An der Landenge, die den Peloponnes mit dem griechischen

Festlande vereinigte, gründete Sisyphos die Stadt Ephyra, das nachmalige Korinth, und vermählte sich der Plejade Merope. List, Gewinnsucht und Ränke bezeichnen sein ganzes Leben; den eigenen Bruder Salmoneus trachtet er zu überlisten, und ihn seines Besitzes zu berauben, und da dieser ihm überlegen ist, fragte er das Orakel um Rath, wie er den Salmoneus bewältigen könne. Dieses erwiderte ihm, Salmoneus werde durch seiner Tochter Kinder einst getödtet werden. Sofort vermählte sich Sisyphos der Tochter des Salmoneus, der lieblichen Tyro, und erzeugte mit ihr zwei Knaben. Als aber die Mutter die einstige Bestimmung ihrer Söhne erfuhr, tödtete sie in hochherzigem Sinne dieselben mit eigener Hand. Homer, wie auch Apollodor, wissen von diesem Mährchen nichts, sondern Beide erzählen, daß Tyro sich in den Fluß Enipeus verliebte, Poseidon sich ihr unter der Gestalt dieses Flußgottes nahte, und sie aus der Umarmung dieses Gottes die Söhne Pelias und Neleus gebar. — Auch mit andern mächtigen Sterblichen hatte Sisyphos vielfache Zwistigkeiten und Allen war er überlegen. Selbst der Göttersohn Autolykos, der von seinem Vater Hermes die Künste des Betruges und der Schlauheit gelernt, ward von Sisyphos überlistet. Autolikos, der von Hermes gelernt hatte, aller Dinge Gestalt zu verändern, und das geraubte Gut unkenntlich zu machen, indem er seine Farbe und Gestalt änderte, stahl dem Sisyphos täglich ein Schaf aus seiner reichen Heerde, und veränderte dann, um dem Sisyphos den Diebstahl zu verbergen, die Farbe desselben. Sisyphos aber entdeckte endlich den Betrug, und bezeichnete nun seine Schafe sämmtlich mit einem Abzeichen unter der Klaue, an dem er sie dann auch rekannte, selbst nachdem Autolykos schon ihre Farbe verändert

hatte. — Aber nicht nur den Menschen war des Sisyphos Scharfblick gefährlich, auch die Wege der Götter verfolgte er mit seinem Späherblick. Als Zeus die von ihm geliebte Nymphe Aegina ihrem Vater, dem Flußgotte Asopos, entführte, entdeckte Sisyphos dem verfolgenden Vater den Schlupfwinkel, in welchem Zeus die Geliebte barg, und Zeus, um den Verfolgungen des Asopos endlich zu entgehen, mußte diesen mit dem Blitz erschlagen. Seit dieser Zeit aber führte der Fluß Asopos Kohlen in seinem Bette. Selbst den Thanatos, den Gott des Todes, wußte Sisyphos zu überlisten, indem er, als dieser kam, ihn abzuholen, ihn fesselte, so daß nun Niemand auf Erden sterben konnte. Zeus mußte den Todesgott endlich durch Ares befreien lassen, und den Sisyphos zwingen, in den Hades hinabzusteigen. Doch schon hatte dieser eine neue List ersonnen. Er gebot sterbend seiner Gattin Merope, seine Leiche nicht bestatten zu lassen, und stieg dann wohlgemuth hinunter in den Hades. Als nun aber die üblichen Todtenopfer ausblieben, zürnte Hades über diese Vernachlässigung und erlaubte dem Sisyphos, auf kurze Zeit zur Oberwelt zurückzukehren, um Merope an ihre Pflicht zu mahnen. Aber, kaum der Welt zurückgegeben, vergaß Sisyphos seines Versprechens und seiner Verpflichtungen gegen Hades, und ging nicht eher wieder in die Unterwelt hinab, als bis Hermes durch List ihn wieder dahin zu bringen wußte. (Apollodor und Hygin. Fabeln.)

Auch die Brüder des Sisyphos traf ein hartes Geschick. Das schreckensvolle Loos des Athamas haben wir schon weiter oben erzählt, und dem Sohne desselben, dem Melikertes, zum ehrenden Angedenken, hatte Sisyphos die Isthmischen Spiele gegründet. Salmoneus aber, des Sisyphos anderer Bruder,

wohnte Anfangs in Theſſalien und wanderte dann nach Elis, wo er die Stadt Elis gründete. Voll Uebermuthes und hochfahrenden Stolzes, ohne die Klugheit, die ſeinen Bruder Siſyphos auszeichnete, wagte es Salmoneus, ſich ſelber den Göttern gleich zu ſtellen, und für ſich die Ehren in Anſpruch zu nehmen, die allein den Göttern gebührten. Er gab ſich ſelber für den irdiſchen Zeus aus, entriß die für dieſen beſtimmten Opfer dem Altar, und befahl, ſie ihm zur Ehre zu opfern Um den Schall des rollenden Donners nachzuahmen, ließ er Thierhäute über ſeinen Kriegeswagen ſpannen und befeſtigte darunter eherne Keſſel. (Er war alſo der Erfinder der Trommel, die den Donner mit rollendem Klange nachahmt.) Auch den Blitz ahmte er nach, indem er brennende Fackeln gen Himmel ſchleuderte und dieſe als Blitz wollte angeſehen wiſſen. — Aber für ſolche Frevel ſtrafte endlich Zeus den übermüthigen Erdenſohn, indem er mit ſeinem göttlichen Blitz den Salmoneus erſchlug, die Stadt verwüſtete und deren Einwohner vom Erdboden vertilgte (Apollodor. I. 9.)

## Die Halbgötter und Heroen.

Die Erde war den Griechen immer der Standort, von welchem ihre religiöſen Anſchauungen und Vorſtellungen ihr innerſtes Lebensmark empfangen mußten, und aus der Menſchenwelt hervor wurden ihm ſeine Götter geboren. Deshalb waren auch die hervorragenden Menſchengeſtalten der Griechen, dieſe Geſtalten, ausgezeichnet an Weisheit und Kraft, Schönheit und Stärke, nicht etwa Götter, die ſich zur Erde hernieder-gelaſſen, um den Menſchen voranzuſchreiten auf der Bahn der

Erkenntniß, um ihnen vorzuleuchten als ein des Nachstrebens würdiges Ideal, sondern es waren Kinder des herrlichen Diesseits, die durch ihrer Thaten Größe sich zu ächten Theilhabern des Jenseits verklärten, es waren Menschen, welche zu Göttern sich gestalteten, oder auch waren es Göttersöhne, welche die Götter, angezogen von der Seligkeit der Erdenlust, sich mit sterblichen Weibern gezeugt, in dieser innigen Gemeinschaft der Götter und Menschen, durch welche die Erdenherrlichkeit sich den Griechen im Lichte schönster Verklärung offenbart. Und diese Göttersöhne, welche zugleich Kinder dieser Erde sind, diese Heroen, zu welchen ein ganzes Volk bewundernd und freudvoll emporblickt, sie werden zu den irdischen Gottheiten, die, dem Volke näher stehend, ihnen gewissermaßen die Brücke bilden zwischen dem Irdischen und Ueberirdischen. Der Erde und dem Himmel angehörend, sind diese Heroen und Halbgötter, gleich den Heiligen der katholischen Kirche, die Vermittlung zwischen Gott und Mensch, die sichtbare Ausstrahlung der göttlichen Herrlichkeit und die beredten, glorwürdigen Vertreter menschlichen Seins und Begehrens. —

Diesen Heroen, welche auch die Schutzgeister der Länder sind, und deren daher jeder griechische Staat mannigfache und verschiedene besaß, weihete man göttliche Verehrung, die sich aber wesentlich von der den Göttern dargebrachten Huldigung unterschied. Den Heroen weihte man einen besondern, zu ihrem Dienste bestimmten Ort, oder den Grabhügel ihres irdischen Leibes, oder einen Hain, selten oder fast niemals aber errichtete man ihnen Tempel. Den Göttern opferte man am Tage des Neumonds, und mit rückwärts gewandtem Kopfe schlachtete man das Opferthier am Altar; den Heroen opferte man einen Tag später, und der Kopf des Opfer-

thieres ward nur niederwärts gebogen. (Creuzer, a. a. O. S. 558.)

Der hervorragendste dieser Halbgötter, und der, welcher den mächtigsten Einfluß geübt auf das griechische Volk, ist Dionysos.

## Dionysos.

Er ist der Sohn des Zeus und der Semele, die zu Asche verbrannte und in Staub zerfiel, als auf ihre, von Here ihr zugeflüsterte Bitte, Zeus ihr im Glanz seiner Herrlichkeit erschien. Aber das noch nicht geborne, sechs Monate alte Kind entzog Zeus den vernichtenden Flammen und barg es bis zu völliger Zeitigung in seiner eigenen Hüfte. Dann übergab er das Kind der Ino, der Schwester Semele's und ihrem Gemahl Athamas zur Erziehung. Here's eifersüchtiger Haß aber vernichtete, wie wir weiter oben gesehen haben, auch das Haus des Athamas in zerstörendem Grimme, und Zeus rettete nur den Sohn, indem er ihn, in einen Ziegenbock verwandelt, durch Hermes nach Nysa in Asien sandte zu den Nyseischen Nymphen. Unter ihrer Obhut, beim Reigentanz und Jubelsang, in der Fülle üppiger Lebenslust, im tändelnden Spiele und im Hochgenusse jeglicher Wollust erwuchs der Göttersohn zu ambrosischer Schönheit und verbreitete Jubel und entzückensvolle Lust überall, wo er sich zeigte. — Die Erdenlust und das sinnliche Glück, das ist vorzugsweise die Sphäre, in welcher Dionysos waltet, denn als der Gott des Weines ist er eben dadurch zugleich auch der Gott all dieser Entzückungen und Betäubungen, dieses Schmerzvergessens und Lustempfindens, dieser glückesvollen

Dionysos (Bacchus)

Herakles (Herculeo)

Berauſchungen, welche aus dem ſchäumenden, rebenumrankten Becher der Menſchheit emporſprudeln. Die ſüße Hingabe an die lebensſprudelnde Sinnlichkeit des Naturzuſtandes, das Verſinken in Genuß und entzückende Wolluſt, die Begeiſterung des Augenblicks und die himmelſtürmende Berauſchung zum Wohlſein und zur Freude, die ganze geſättigte Fülle und Ueppigkeit des ſinnlichen Lebens, das iſt ein Werk des Dionyſos, und durch daſſelbe milderte er die Rohheit der Völker zu geſitteter Weichheit, zähmte er die Horden wilder Barbaren und machte ſie friedlicher, milder und freudvoller Geſinnung zugänglich. So erſcheint Dionyſos als der erlöſende Gottesſohn, welcher geſandt ward, die Menſchheit aus den Banden der Rohheit und Unwiſſenheit zu befreien, und ſie mildere Geſittung und die ſanften Künſte des Friedens zu lehren. In dieſer Verherrlichung des Naturlebens erſcheint Dionyſos gewiſſermaßen als die Transfiguration der Sinnlichkeit, und wer ſich von dieſer im frevelnden Uebermuthe abwendet, der ſündigt gegen die heiligſten Naturgeſetze, und den ſtraft Dionyſos in ſeinem rächenden Zorne. Aber dieſe Verherrlichung des ſinnlichen Lebens, welche allerdings die ſittliche Veredlung als reifende Frucht in ihrem Schooße trug, ſie führte auch andrerſeits Zerſtörung und Verwüſtung, Schrecken und Entſetzen in ihrem Gefolge mit ſich. Denn nicht zur Begeiſterung nur entflammte der Dienſt des Dionyſos, ſondern auch Aufruhr und Empörung, wilder Rauſch und wildtobender Wahnſinn ſprudelte empor aus dem Feuerweine des Dionyſos, und dieſe Hingabe an wollüſtigen Genuß und erquickliche Sinnlichkeit, ſie führte zur Verzweiflung und Kraftloſigkeit. Desbalb auch ſträubten ſich zu Anfang die Griechen, und insbeſondere die durch Kraft und Stärke zur Bedeutung gelangten Heroen gegen den Dienſt

des Dionysos, der, in der Milderung der Sitten und in dem dadurch erzeugten Aufschwung des geistigen Lebens, sie selber von der Höhe stürzte, zu der sie, in ihrer rohen Kraft Bedeutsamkeit, sich aufgeschwungen. Aber Dionysos drang vor von Land zu Land, und der Sieg, die taumelnde Lust, die jauchzende Freude begleitete ihn auf seinem Zuge durch die Welt. Vielfache Sagen, von den Dichtern erfaßt und ausgeführt, schildern diesen siegerischen Weltzug des Gottes, der auszog, um überall seinen Dienst auszubreiten und seine Tempel aufzurichten. In heiligem, taumelndem Wahnsinn, in welchen ihn Here versetzt hatte, durchirrte er Anfangs die Lande mit dem wilden Gefolge der Bacchantinnen und Mänaden, der Seilene und Pane, der Nymphen und Satyrn, die überall hin ihm folgten, jauchzend in wilder Lust, und zu tobendem Freudenrausch die Völker aufstachelnd. Auch zum Proteus, dem Könige von Aegypten, kam Dionysos auf seinem Zuge und wandte sich dann nach Phrygien, wo Kybele ihn von seinem Wahnsinn befreite, ihn einweihete in die heiligen Mysterien, und ihm seine Kleidung gab, das gefleckte Tigerfell und den Thyrsosstab. Dann zog er durch Arabien und Asien und ordnete überall seinen heiligen Dienst; und führte den Reigen ein, und die heiligen Feste. Auf einem dieser Züge in Asien entführten phrygische Bauern dem Dionysos seinen steten Begleiter, seinen Freund und Erzieher, den Seilenos. Den vom Weine Trunkenen hatten die Bauern ergriffen, mit Kränzen umwunden und ihn so zu ihrem Könige Midas geführt. Dieser aber, den Begleiter des gefeierten Gottes in dem Trunkenen erkennend, feierte dem Seilenos zehn Tage und Nächte hindurch rauschende Feste und führte ihn dann wieder dem um den Liebling trauernden Gotte zu.

Voll Freuden gestattete Dionysos dem Midas, sich zum Lohne selber ein Geschenk zu wählen, und Mydas bat, es möge Alles, was er berühre, sich in funkelndes Gold verwandeln. Dionysos gewährte die unüberlegte Bitte, und voll Freude war Midas.

Und das verheißene Wort versuchet er, Alles berührend.
Kaum nun glaubt' er sich selbst, da der niedrigstämmigen Eiche
Ein hellgrünendes Reis er entzog, und golden das Reis ward,
Rasch erhob er den Stein; auch der Stein erblaßte zu Golde.
Eine Scholle berührte er; die Schell' in der mächtigen Hand ward
Flimmerndes Erz. Er raufte sich dorrende Aehren der Ceres:
Sieh, und er erntete Gold. Wenn er Obst vom Baume sich abpflückt,
Scheint es der Hesperiden Geschenk. Wenn den ragenden Pfosten
Kaum sein Finger genaht, gleich strahlt's von den Pfosten wie Feuer.
Selbst, wann jener die Händ' in lauteren Fluthen gewaschen,
Kennt' auch Danae täuschen die Fluth, von den Händen geröthet.
Kaum noch umfaßt sein Herz die Hoffnungen: golden erscheint ihm
Alles. Den Tisch nun ordnen dem Fröhlichen ämsige Diener,
Voll mit leckerem Fleische gehäuft, und gebackener Feldfrucht.
Aber anjetzt, sobald er mit eigener Rechte der Ceres
Gabe gerührt, so erstarrte die heilige Gabe der Ceres;
Oder sobald er das Fleisch mit dem Zahn zu malmen gedachte,
Ward es zu gelblichem Blech und klirrt ihm unter den Zähnen.
Traubensaft von dem Schöpfer der Wohlthat mischt' er mit Wasser:
Gleich schien flüssiges Gold ihm hinab die Kehle zu gleiten.
Jetzt vom befremdenden Uebel geschreckt, so reich und so elend,
Wünscht er dem Gut zu entfliehn, und das eben Erflehete haßt' er.

(Ovid Metamorph. XI.)

Voll Entsetzen, seine Thorheit erkennend, flehete er zum Dionysos, ihm die nutzlose Gabe wiederum zu entziehen, und

gnadenvoll gebot ihm Dionyſos, ſich im Fluſſe Pactolos zu baden. Midas gehorchte und die goldzeugende Kraft fiel von ihm ab hinunter in den Fluß, deſſen Bette von dieſer Zeit an im Klimmer des Goldſandes erglänzt. — Trotz dieſer harten Lehre aber blieb Midas voll Unverſtand und Thorheit, und als Pan und Apollon einen muſikaliſchen Wettkampf eingingen, und Beide vor den verſammelten ländlichen Richtern die Leier rührten, wagte Midas, dem Urtheile aller Richter entgegen, dem Pan die Meiſterſchaft vor Apollon zuzugeſtehen. Voll göttlichen Zornes wandelt Apollon des Midas frevelnde Ohren in lange Eſelsohren um, die dem Midas zottig an beiden Schläfen emporſtarrten.

Zwar verhehlt er die Schläfen, von kränkendem Schimpfe belaſtet.
Dicht ſie umher einhüllend mit purpurſtrahlendem Turban,
Aber ein Dienſtgenoß, dem das lange Haar zu beſchneiden
Oblag, hatt' es geſehn. Der wagete weder der Unzier
Kühnen Verrath, wie ſehr auch das Herz ſich zu lüften begehrte;
Noch vermocht er die Schau zu verheimlichen. Weg nun gewendet,
Gräbt er die Erd', und wie ſeltſam die Ohren des Herrn er geſchauet,
Meldet er leiſ' und vertraut dem gehöhleten Grund ein Geflüſter.
Wiederum mit der Erde der Stimm Anzeige verſcharrend;
Geht er hinweg ſtillſchweigend, und läßt die verſchüttete Grube.
Aber ein drängender Hain von zitternden Halmen des Rohres
Steiget empor; und ſobald im vollendeten Jahr er gereifet,
Klagt er den Ackerer an: denn jedes verſcharrete Wörtchen
Ziſchelt er, rege vom Süd, des Königes Ohren verkündend.

(Ovid Metamorph. XI.)

Weiter kam Dionyſos auf ſeinem Zuge zu den Edonern, deren König Lykurg, Sohn des Dryas, ihn gaſtlich auf-

nahm und bewirthete. Aber nach rauſchendem Feſtmahl überfiel der verrätheriſche Lykurg den Gott und die Schaar ſeiner trunkenen Begleiter. Voll Schrecken entfloh Dionyſos in die Fluthen des Meeres zu der ſilberfüßigen Göttin Thetis, die Bacchantinnen aber, die Satyrn und Mänaden nahm Lykurgos gefangen. Um ſie zu befreien, machte Dionyſos den Lykurg raſend, und in wildem Wahnſinnstaumel tödtete Lykurg erſt ſeinen Sohn, den er für eine Weinrebe hielt, die er beſchneiden wollte, und verſtümmelte in gleichem Wahne ſich ſelber an Händen und Füßen. Nun kehrte ihm das Licht der Vernunft zurück und er ſah, als furchtbare Wirkung des göttlichen Zornes, ſich ſelber verſtümmelt, ſeinen Sohn von ſeinen eigenen Vaterhänden zerfleiſcht. — Aber Dionyſos war noch nicht verſühnt, und ein ganzes Jahr lang ſuchte Unfruchtbarkeit und Dürre das Land heim. Als deshalb die Edoner das Orakel befragten, forderte dies, damit das Land wieder fruchtbar werde, den Tod des Königs Lykurg. Sein Volk führte ihn nun hinaus auf das Pangäiſche Gebirge, feſſelte ihn, und ließ ihn, auf des Dionyſos Befehl, von Pferden zerreißen. (Apollodor. III. 5.)

Dann durchzog Dionyſos mit ſeinem jubelnden, wilden Gefolge die blüthenreichen Fluren Indiens, und bekehrte alle Völker zu ſeinem heitern, genußvollen Dienſte. Zweiundfunfzig Jahre dauerte, der Sage zufolge, der Zug des Gottes durch Indien, und überall verkündete er ſein Geſetz des Friedens und der Milde, lehrte den kindlichen Völkern den Bau des Weins und der Früchte und die Ehrfurcht vor den Göttern, gründete Städte und errichtete Denkſäulen. Dann zog er nach Griechenland und zuerſt nach der uralten zweithorigen Stadt Theben. Sein Zug nach Theben gab dem Euripides

den Stoff zu der Tragödie „die Bacchantinnen," in welcher die ganze berauschende, sinnverwirrende Macht des Gottes mit hinreißender Gewalt geschildert wird. — Theben war die Geburtsstätte seiner Mutter Semele, dort standen noch die rauchenden Trümmer ihres vom olympischen Feuer zerstörten Pallastes. Kadmos hatte sie umgewandelt zu einem Heiligthum seiner Tochter Semele, und mit traubenvollem Rebenlaub umschattet Dionysos nun diese geheiligte Stätte. Dort auch, in Theben, wohnten die Schwestern der Semele, und in giftigem Neide hatten diese die Semele verläumdet, behauptend, nicht Zeus, der Götter Gott, sei Semele's Geliebter gewesen, sondern eine elende, irdische Buhlschaft habe sie verdecken wollen unter diesem Vorgeben eines Bundes mit dem höchsten Gotte, und deshalb auch hätte Kronion sie voll Zorns mit seinem Blitze getödtet. Diese verläumderischen Schwestern und mit ihnen alle Thebanischen Weiber versetzte Dionysos in einen Wahnsinnsrausch; kreischend und jauchzend in wilder Lust durchzog das Weibervolk die Stadt, Jeden mit hineinziehend in den wilden Taumel und endlich hinausziehend aus der Stadt zu dem Berge Kithäron, wo sie, das Haus fliehend und den Webestuhl, mit ihren Kindern sich lagerten wahnsinntrunken, voll jauchzender, kreischender Lust. Selbst die Männer konnten sich dieser allgemeinen Berauschung nicht entziehen, sie eilten hinaus zu den Weibern, mit ihnen des Dionysos rauschende Feste zu feiern, und auch Kadmos, ja der blinde Seher Teiresias selber, vermochten dem allgemeinen Taumel nicht sich fern zu halten. Nur Pentheus, der König von Theben, der Gemahl von des Kadmos Tochter und Sohn der Agaue, widerstand der allgemeinen wahnsinnsvollen Entzückung, die gottbegeisterten Weiber schmähete er und wagte es, den

Gott Dionyſos ſelber zu höhnen und ſeiner Macht zu ſpotten. Damit beginnt die Tragödie des Euripides. Den höhnenden Pentheus ermahnt Kadmos vergebens, der allgemeinen Gottesfeier ſich nicht zu entziehen; vergebens auch warnt ihn der weiſe Seher Teireſias, indem er mit beredten Worten ihm ſeinen Unverſtand und die Macht und Allgewalt des Dionyſos ſchildert:

Wenn ſchönen Sinn zu reden ein verſtändiger
Mann findet, dann wird's ihm nicht ſchwer, beredt zu ſein.
Dir aber iſt geläufig, wie den Klugen, zwar
Die Zunge, doch Dein Reden iſt nicht wohlbedacht.
Traun! wer an Kühnheit groß iſt, und zu reden weiß,
Der bringt dem Volk Verderben, wenn Weisheit gebricht.
Der neue Gott nun, welchen Du zu hohnen wagſt,
Ich ſag' es nicht mit Worten aus, wie groß er einſt
In Hellas ſein wird. Zweierlei verehrt ja
Der Menſch vor Allem: Göttin Demeter ſie iſt
Die Erde; nenn', o Jüngling, ſie, wie Dir's gefällt;
Sie nährt mit Früchten aller Sterblichen Geſchlecht;)
Und Semele's Sohn, welcher ihr an Ehre gleicht:
Denn Traubentrank bereitet er und er erfand,
Was alles Grames die unſeligen Sterblichen
Entladet, wann ſie voll des Rebenſaftes ſind;
Was Schlaf, des täglichen Ungemachs Vergeſſenheit,
Gewährt, der einzig unſre Trübſal heilen mag.
Geweihet wird den Göttern auch der Weinrebe:
Daß ſie der Menſch das Gute nur durch ihn erlangt.
Und Du verlachſt ihn, ſpottend, daß Kreißen ihn
Getragen in der Hüfte? Wahrheit bergeſt Du!
Weisſager iſt der Gottheit auch: Bachantenwuth
Und Raſerei gleicht wunderbar der Seherkunſt.
Wann unſre Leiber des Gewaltigen Kraft erfüllt,
Dann ſagen wir, raſtlos, das Zukünftige

Auch hat des Krieges Wagschal' oft Bakchos gelenkt.
Wann in den Waffen, schlachtbereit, die Heere stehn,
Jagt Furcht sie auseinander, eh' der Speer sich trifft,
Und solches auch ist Wahnsinn, der von Bakchos stammt.
Auf Delpherfelsen wirst Du ihn noch sehn dereinst
Im Fackelglanz umspringen den zweigipfligen
Parnaß, die Erde schlagend mit dem Thyrsosstab,
Und groß in Hellas. Darum, Pentheus, folge mir
Und prahle nicht, der Menschen Höchstes sei die Macht:
Daß nicht, vermeinst Du's, solche Meinung trüglich sei.
Bezeige klug Dich, öffnend diesem Gott das Land;
Bring' Opfer, jauchz' empor, und kränze Deine Stirn.

(Euripides: Bacchantinnen. 225—261. Uebers. v. Bothe.)

Aber die mahnenden Worte des Sehers finden kein Gehör, und Pentheus schwört, den Dionysos zu verjagen und die rasenden Weiber alle zu tödten. Da naht sich ihm in unerkannter Größe Dionysos selber, und nennt sich Bakchos, einen Priester des Dionysos. Mit listigem Wort weiß der verkleidete Gott den höhnenden Pentheus zu umspinnen, daß er sich endlich entschließt, verkleidet hinauszugehen zu den in Bakchantinnen verwandelten Weibern, um sie zu überfallen und zu tödten. Diesen aber verräth Dionysos das Annahen des Feindes, und fordert sie auf, den Frevler zu strafen. Und mit wildem Jauchzen ward Pentheus von dem Baume, in dessen Gipfel er sich verborgen hatte, heruntergerissen, von der rasenden Weiberschaar. Zuerst dann warf Agaue, des Pentheus eigene Mutter, in rasendem Zorne sich auf ihn.

Aber er riß von dem Haar
Die Binde, daß erkennend ihn nicht mordete
Die wild' Agaue, und ihre Wang' anrührend sprach
Also er: „Ich bin's, Mutter, bin Dein ein'ger Sohn

Pentheus, den Du Echion einſt geboren haſt.
Erbarm Dich mein, o Mutter, und ob ſeiner Schuld
Erwürge nicht die Mutterhand den eig'nen Sohn!"
So fleht' er; doch ſie, ſchäumend, und die Augen wild
Umrollend, nicht mehr denkend, was ſie denken ſoll,
Wird fortgeriſſen von dem Gott und höret nicht;
Mein! mit den Händen faſſend ihm den linken Arm,
Und auf des Unglückſel'gen Leib den Fuß geſtellt,
Entreißet ſie die Schulter, nicht durch eig'ne Kraft,
Der Gott verlieh den Weiberhänden die Gewalt.
Ino nicht minder raſet, und Autonoë,
Die Glieder ihm zerfleiſchend, und der ganze Schwarm
Der Weiber drang ein mit vereintem Mordgeſchrei.
Er nun, ſo lang er Odem hatt', erſeufzte laut,
Und Jauchzen ſchell antwortend. Die trug eine Hand,
Den Fuß mit der Sandale die. Zerriſſen war
Die Seit' ihm, und die luſtige Bakchantenſchaar
Warf, gleich wie Bälle, ſich des Pentheus Glieder zu.
So liegt der Leib vereinzelt auf den ſtarrenden
Felshöhen und im dichtbelaubten Waldgebuſch
Nicht leichtlich auszuſpähen. Das unſel'ge Haupt
Ergriff Agaue, und, auf ihren Thyrſosſtab
Geſteckt, wie eines berggeber'nen Leuen Haupt,
Trägt ſie's, und nahet mitten durch Kithairon's Höhn
Herbei, die Schweſtern laſſend im Mänadenchor.
Stolz, ob dem unglückſel'gen Fange, zeucht ſie hin
Zu Thebens Mauern, Bromios anrufend ſtets
Die Jagdgefährten, den Gehülfen bei der That,
Den Siegverleiher, welcher Thränen ihr erſiegt.

(Die Bakchantinnen des Euripides. 975—1008.
Ueberſ. von Bothe.)

Nachdem Dionyſos alſo die Thebaner ſeine Macht kennen gelehrt, und zu ſeinem Dienſte ſie bekehrt hatte, zog er weiter, überall ſtürzten ihm jubelnd und glückestrunken die

Weiber entgegen, und feierten den Dionyſos in raſender Freude, und ſangen ihm ihre Jubellieder. Nur in Orchomenos wagten es drei Schweſtern, Alkithoë, Arſippe und Leukippe, die Töchter des Minyas, ſich dem allgemeinen Freudentaumel zu entziehen, und während Alles jauchzte und ſchrie, und mit dem Thyrſosſtabe und rankendem Weinlaub ſich ſchmückte, ſaßen ſie friedlich daheim im ſtillen Gemache, ſich bei der raſtloſen Arbeit am Webeſtuhl Mährchen erzählend. Plötzlich aber ſtrahlte das ſtille Gemach im Feuerglanze, Weinranke umſchlingt die Webeſtühle, Epheu umzieht die Wände, und würzige Trauben hangen hernieder von der in ein grünes Laubdach verwandelten Decke des Zimmers. In röthlicher Fackelgluth erſtrahlte das Haus, und die Schweſtern, die angſtvoll und zitternd entfliehen wollten, verwandelte der ſtrafende Dionyſos in Fledermäuſe, die mit zirpendem Klagelaut emporſchwirrten. (Ovid Metamorph. IV. 4—415)

Auch in Argos wollte man dem Gotte ſich nicht ergeben, und auch hier machte Dionyſos die Weiber raſend, daß ſie hinausſtürmten in die Berge mit wildem Jauchzen und Schreien, und in entſetzensvollem Wahnſinn ihre Kinder zerriſſen und verzehrten. So ahndet Dionyſos die ſchwere Schuld, wenn der Sterbliche es wagt, ſeinem Dienſt ſich zu entziehen, und das höchſte Naturgebot des Sinnengenuſſes und der irdiſchen Luſt frech verſchmäht. Gegen dieſe asceriſchen Verleugner der heiligen Naturgeſetze wendet ſich ihre eigene Schuld und in wildem Wahn vernichten und zerſtören ſie ihr eigenes Fleiſch und Blut. —

Auch nach Naxos wollte Dionyſos auf ſeinem weitern Zuge gelangen, und miethete deshalb auf einem Tyrrhenischen Raubſchiffe ſich ein. Die Räuber aber ſegelten vor Naxos

vorbei, banden und feſſelten den in Jünglingsgeſtalt ihnen erſcheinenden Gott, und wollten ihn als Sklaven nach Aegypten führen. Aber die Feſſeln fielen ſofort wieder ab von den Gliedern des Gottes, und als die Räuber noch ſtaunten ob dieſes Wunders, füllte ſich das Schiff mit köſtlichem Dufte, feuriger Wein ſprudelte über das Deck hin,

Und bald breiteten bis zu dem äußerſten Rande des Segels
Hier und dort Weinreben ſich aus und Trauben die Fülle
Hingen herab; um den Maſt hoch rankete dunkeler Epheu,
Sproſſend mit Blüthen empor, und es keimt' anmuthige Frucht dran;
Alle die Bänke bekamen Umwindungen; jene befahlen
Aber, es ſehend, dem Steurer ſofort, an das Ufer zu fahren
Gleich mit dem Schiff; Dionyſos jedoch ward jetzt zum grauſen Leu'n an dem Ende des Schiffs, und brüllete, hoch in der Mitte
Schuf er ein Wärthier, rauch und zottlich, Wunder verrichtend.
Dies ſtand gierig nun auf; doch dort auf der äußerſten Bank ſtand
Grimmvoll ſchielend der Leu; und bang zu dem Hinterverdeck ſtehn
Jene, zum Steurer hin, der begabt mit geſundem Verſtand war,
Tretend in Angſt um denſelben; geſchwind doch ſtürzte der Löwe
Traut, und packte den Kühner, und ſie, um dem Tod zu entrinnen,
Stürzten zumal, wie ſie's ſahen, hinaus in die heilige Meerfluth,
Wo zu Delphinen ſie wurden.

(Homer Hymne auf Dionyſos. Ueberſ. v. Schwenck.)

Als Dionyſos dann nach Naxos gelangte, war grade dort Theſeus gelandet, mit ihm des Minos ſchöne Tochter Ariadne. Liebend war Ariadne dem Theſeus gefolgt, der im Labyrinth zu Kreta, wo der von Menſchenopfern ſich nährende Minotauros hauſete, mit Hülfe der Ariadne dieſes

Minotaurus getödtet, und dann, von seiner Geliebten mit dem durch alle Irrgänge ihn leitenden Faden versehen, unversehrt das Labyrinth wieder verlassen hatte. Auf Naxos, wo Theseus mit Ariadne und seinen Gefährten ausruhete von beschwerlicher Fahrt, gewahrte Dionysos zuerst die schöne und holde Geliebte des Theseus. Von Liebe ergriffen erschien er im Traum dem Theseus, und befahl ihm, unter Androhung seines göttlichen Zornes, sofort mit den Seinen von der Insel zu entweichen, Ariadne aber ihm, dem liebenden Gotte, zurückzulassen. Gehorsam dem erhaltenen Befehl verließ Theseus zur selben Stunde die Insel, und Ariadne ward nun die Gattin und stete Begleiterin des Dionysos, ihn auf allen seinen Zügen begleitend, und mit ihm den Völkern das neue Gesetz der Liebe und des Genusses, der Ruhe und des Friedens gebend. —

Am bedeutendsten aber in dem Mythos des Dionysos erscheint Orpheus, einer der ältesten der Heroen und Sänger, von dem sich nur noch mythische Erinnerungen erhalten haben, und der einer Zeit angehört, in welcher das erwachende geistige Leben noch im gährenden Kampfe begriffen war mit der rohen, unbewältigten und von keinen Banden der Sittlichkeit gehaltenen Naturkraft. Im Orpheus stellt sich der Uranfang dieses werdenden Geisteslebens dar, und deshalb auch mußte er auch zu dem Dionysos, welcher der die Menschheit versittlichende und entwildernde Gott ist, in nächste Beziehung gebracht werden. — Von seinem göttlichen Freunde Apoll hatte Orpheus das Saitenspiel und die begeisternde Kraft der Musen empfangen, und wundervoll war die Musik, welche Orpheus den Saiten zu entlocken wußte. Als die Argonauten, bei denen sich auch Orpheus befand, an den Seirenen vorüberfuhren, stimmte

Orpheus einen Geſang an, von ſo erhabener Schönheit, daß die Argonauten, beſeligt von dieſen Tönen, auf die verlockenden Klänge der Seirenen nicht achteten, und ohne Gefahr an ihnen vorüberfuhren. Den Zeus der Unterwelt, den Aides ſogar vermochte der erhabene Sänger zu erweichen. Ihm nämlich war die geliebte Gattin Eurydike geſtorben und eingegangen zu den Schatten des Hades. Von Liebe und Sehnſucht getrieben, ſtieg Orpheus mit ſeiner Leier hinunter in des Aides dunkles Reich und vor dem Throne des unterirdiſchen Zeus und der Perſephone ſang er zu ſeiner Leier die Trauerklage um die geliebte Eurydike und flehete zu den unterirdiſchen Göttern, ihm die Gattin wiederzugeben.

Blutlos horchten die Seelen und weineten. Tantalos haſchte
Nicht die entſchlüpfende Fluth; und es ſtutzte das Rad des Ixion.
Geier zerhackten die Leber nicht mehr; die beliſchen Jungfraun
Ruheten neben der Urn'; und Siſyphos ſaß auf dem Marmor.
Damals iſt, wie man ſagt, den gerührten Eumeniden
Bei dem Geſange zuerſt die Thrän' auf die Wange gefloſſen.
Nicht die Königin kann, nicht kann der untere König
Weigern das Flehn; und ſie rufen Eurydike.

(Ovid Metamorph. X.)

Und dem entzückten Sänger ward die Gattin gegeben, mit der Weiſung, ſie dem dunklen Schattenreich zu entführen, ohne jemals den Blick nach ihr, die ihm folgte, umzuwenden. Raſch enteilte nun der Sänger, gefolgt von der Geliebten, dem dunklen Todesreich. Schon leuchtete ihnen ganz nahe das Licht der Welt entgegen, ſchon faſt war der Ausgang erreicht, als Orpheus, die Sehnſucht, ſeine Geliebte zu ſchauen, nicht länger zurückhaltend, und voll Zweifel, ob ſie ihm überhaupt auch folge, ſich mit liebendem Blick zu

ihr umwandte. Sogleich aber verſank Eurydike wieder in das Dunkel des Hades. Vergebens ſtreckte Orpheus die Arme aus, ſie zu halten; er haſchte nichts, als die weiche, leere Luft, und aus der Ferne nur, kaum noch ſeinem Ohre vernehmbar, vernahm er ihr letztes hinſterbendes Lebewohl. Vergebens flehte Orpheus, noch einmal in den Hades hinabſteigen zu dürfen; Charon wies ihn zurück, und ſieben Tage lang ſaß Orpheus voll unendlichen thränenden Jammers am Eingange der Unterwelt, und klagte um ſein verlornes Glück, dann ging er zum Felſengebirge Haimos und dort vergrub er ſich in Einſamkeit, nur ſeinem Leid nachhängend, die Welt fliehend, und beſonders die Frauen, deren geliebteſte ihm ſo viel Kummer und Elend gebracht hatte. Vergebens war es, daß die ſchönſten Weiber, entzückt von ſeinem Geſange, ſich ihm in Liebe naheten, er blieb ihnen abgewandt und kalt, jeder Neigung und Liebe entfremdet. Nur die Leier und das wehmuthsvolle Lied war ihm theuer, und wenn er ſang, erzitterte der Fels vor ſüßem Verlangen, die Steine bewegten ſich, die Bäume des Waldes umrauſchten ihn, und ſenkten ihre Gipfel nieder, um zu lauſchen, die Blumen kehrten ihm ihre Kelche zu und umrankten ſüßduftend ſeinen Sitz, und ſelbſt die Thiere der Wildniß ſchmiegten ſich horchend ihm zu Füßen. Aber auch der wilde Schwarm der Bakchantinnen ward herbeigelockt von dem Wunderſang des begeiſterten Orpheus: in raſende Verzückung geriethen die Mänaden bei dieſen zauberhaften Tönen, und als ſie ihn erkannten, den Verächter der Frauen, den kalten und jeder Luſt abgewandten Sänger, warfen ſie ſich über ihn hin in begeiſterter, wildtobender Wuth und zerriſſen ihn in ihres Feuers wilder Raſerei. Aber nun klagte die ganze Natur um den hingemordeten Liebling

Dich, wehklagt das Gewild: Dich, Orpheus, irrende Vögel,
Dich das starre Gestein: Dich, welche so oft dem Gesange
Folgeten, Wälder umher: Dich, gleichsam scherend das Haupthaar,
Trauert der entblätterte Baum: mit Thränen auch, sagt man, vermehrten
Ströme die eigene Fluth: und gehüllt in dunkele Leinwand
Sing Najad' und Dryade, mit aufgelöseten Locken.
Weithin lagen die Glieder zerstreut. Haupt nahmst Du und Leier
Hebrus, auf, und, o Wunder! da mitten im Strom sie hinabfließt,
Sanft wie Wehmuth klagt der Leier Getön, wie Wehmuth
Lallt die entseelete Zunge: die Bord' antworten wie Wehmuth.
(Ovid Metamorph. X. Uebers. von Voß.)

Ein anderer Mythos läßt Orpheus von den rasenden Mänaden ermordet werden, als er die Orgien des Dionysos feierte, oder auch, weil er sich weigerte, an denselben Theil zu nehmen. — Trotz dieser feindlichen Stellung zum Dionysos gilt Orpheus dennoch als der Begründer der Mysterien des Dionysos, mit dem er, seinem innersten Wesen nach, freilich in innigste und nächste Beziehung zu setzen ist. Friede, Freude und Harmonie in das Leben zu bringen, das war die Aufgabe sowohl des Gottes Dionysos, als des Sängers Orpheus, und wenn Beide somit die Sittlichung der Menschheit erstrebten, so mußte doch Orpheus dem Dionysos als Opfer fallen, weil er, im Genusse geistiger Freuden, diese nicht in Einklang zu bringen wußte mit den physischen Genüssen und dem Dienste der Naturfreuden, welche der Dienst sind des Dionysos. An dieser Entäußerung der sinnlichen Genußsucht muß Orpheus ersterben, und weil so dem Dionysos als Opfer fallend, ist er das geheiligte Eigenthum des Dionysos, und wohl geeignet, die Mysterien dieses Gottes zu verkündigen.

Die sogenannten Orphischen Gedichte sind die ältesten, vorhomerischen Zeugnisse griechischer Lehre, sie enthalten eine Art Dogmatik griechischer Religion, und sind die Grundlage, aus welcher die sogenannten Orphischen Mysterien, deren hohes Alter sowohl von Herodot, als von andern alten griechischen Geschichtsschreibern anerkannt werden, entsprungen sind. — Apollodor nennt Orpheus den Gründer der Dionysos-Mysterien, und als solcher ist er der Begründer der ältesten Bakchischen oder Orphischen Weihen. Ueber diese ältesten Orphischen Lehren sagt Creuzer (a. a. O. S. 590): „Gewiß hatte diese alt-Orphische Schule schon Alles, was man unter Orphisches Leben zusammenfaßt: jene priesterliche Würde, jene Enthaltung von thierischer Kost und Kleidung, einen reinen Opferdienst, eine feste Haltung des Lebens im stetigen Gleichgewicht und die tägliche Begleiterin des Lebens, die Lyra, welche die Ordnung aller Regungen der Seele ausdrückt und befördert. Die Lyra war es ja, die der Sage nach in des Orpheus Hand Wunderdinge verrichtete, die wilden Gemüther der Thrakier sänftigte, und das Thier, und sogar die leblose Natur in Bewegung setzte. Aber auch schon in dieser Schule war der Lyra und ihren Saiten, nach höherer Ansicht, die Beziehung auf siderische und kosmische Verhältnisse gegeben. Unter ernster und sanfter Obhut hielten die Orphischen Priester die wilden und halbwilden Völker."

Mit diesen Orphischen Mysterien waren aber auch unzweifelhaft die ernsteren Studien der Naturwissenschaft und Heilkunde verbunden, denn der geistige Mittelpunkt dieser Lehre war die Furcht vor dem Tode, welcher das heitere Lebensdasein, in dem der Dienst des Dionysos wurzelte, abriß, und deshalb mußte wohl ein Theil dieser Orphischen Geheimlehre darauf

gerichtet sein, diesen Feind des irdischen Daseins ferne zu halten, und auf natürliche Mittel zu sinnen, das Leben, in welches Dionysos den rechten Einklang und den höhern Inhalt gebracht, zu verlängern. — Vielfache Namen wurden dem Dionysos beigelegt, nach den verschiedenen Zweigen seiner Wirksamkeit, und den durch die Macht des Weines hervorgerufenen Seelenzuständen. — Insofern als der Genuß des Weines begeistert und zu poetischem Schwunge belebt, ist Dionysos Melpomenens auch der Führer der Musen, und der Dithyrambos war die von dem Gotte eigenthümlich geschaffene Dichtungsart. Deshalb wurden an den Festen des Dionysos dichterische Wettkämpfe gehalten, und der Sieger im Dithyrambos ward mit Rosen bekränzt. Dionysos selbst hieß auch Dithyrambos und Zeus selbst begrüßt schon den noch nicht Gebornen mit diesem Epitheton.

Acheloos' Kind, Du holdseelige Jungfrau,
Die Du aufnahmst des Zeus Sprößling in Dein fluthendes Bett,
Als ihn aufraft aus dem Feu'r einst, dem unsterblichen,
Der Gebärende, und dem Sohn' also zurief:
„Wohlan, Dithyrambos, geh ein, Du, mein Sohn, in diesen Mannsleib!
„Drob preist Thebens Dich einstmals, wann ich, o Sohn, Dich ihm zeuge."

(Euripides Bakchantinnen. 438—443. Uebers. v. Bothe.)

Zu Athen feierte man im Frühlinge dem Dionysos Eleuthereus die großen Dionysien, und bei denselben ward er gepriesen als der Eleuthereus, der von Uebel und Krankheit Befreiende, welcher Wohlbehagen verleihet, und üppige Lust. Deshalb war dieses Fest ein Fest der Sinnlichkeit und des Genusses und führte in seiner Ausartung zu Schwelgerei

und unzüchtigem Scherz. — Wegen der Chorgesänge, die an seinen Festen zur Ehre des Dionysos gesungen wurden, heißt er auch Choreios, und nach einem Feste, in welchem man des Nachts bei Fackelschein Wein und Früchte durch die Straßen trug, nannte man ihn auch Dionysos Lampter (der Leuchtende). Weil man ihm häufig nächtliche Feste feierte, hieß er auch Dionysos Nyktelios (der Nächtliche) und in Athen waren es vorzüglich die Thyiaden, welche dem Gotte Nyktelios huldigten. Die Thyiaden waren die vom Dionysos zur Raserei begeisterten Weiber, die sich dem Dienste des Gottes geweiht, und sie benannten sich so nach der Thyia (die Sturmwelle), welche die Erste gewesen, die dem Gotte Orgien gefeiert. Ueberall, wo man dem Gotte huldigte, gab es Thyiaden, und in Delphi feierten diese das Fest des Dionysos Likuites (des Gottes in der Wanne). Dies bezog sich auf den mystischen Dionysos, auf das Kind Dionysos, als welches er in den eleusinischen Mysterien als dritte Gottheit, als Dionysos Zagreus auftritt. Als solcher ist er in den Mysterien ein Sohn des Zeus und der Persephone, und der Mythos berichtet, daß Zeus für die Persephone entbrannte, diese aber von ihrer Mutter vor dem begehrlichen Gotte in einer Höhle verborgen gehalten ward. Zeus aber verwandelte sich in eine Schlange, schlüpfte in die Höhle und umschlang die Persephone, welche ihm alsdann den Zagreus gebar. Unter dem Schutze der Kureten, beim lärmenden Schall ihrer Feste, wuchs der stiergehauptete Knabe auf, aber die Titanen wußten ihn an sich zu locken, zerrissen den Knaben und rösteten sein Fleisch. Das noch zuckende Herz entriß ihnen Pallas und brachte es dem Zeus, der es auf dem Parnaß bestatten ließ. Wegen des Jauchzens und Lebens

bei den Festen des Dionysos, hieß der Gott in den Mysterien auch Jakchos und war als solcher ein Sohn des Zeus und der Demeter, und weil der von Dionysos gegebene Wein die Seele zu begeisterungsvollem Schwunge emportrug, nannte man den Gott auch Dionysos Pilas (der Beflügler). Als der lärmende, schreiende und jauchzende Gott, der Bringer der lauten Freude und der tobenden Lust, heißt er auch Bakchos (der Jauchzende) und Bromios (der Rauschende). Aber auch zu dem ganzen Wesen der Natur trat er später in nähere Beziehung, und nicht allein das Wachsen und Gedeihen des Weins, sondern das Blüthenleben der ganzen Natur ward ihm zugeschrieben, und in diesem Sinne ward er in den Mysterien vermischt mit Sabazios, dem Phrygischen Gotte des Naturſegens, und als befruchtender Stier, oder als Zagreus mit einem Stierhaupte dargestellt. — Die Kunst hat den Dionysos und die auf ihn bezüglichen Mythen vielfach zur Darstellung gebracht, und Prariteles schuf das Ideal dieses Gottes. Es nähert sich in seinen weichen, schwellenden Formen mehr dem Weiblichen, als dem Männlichen, und die sanftgerundeten Formen, die zartgeschwungenen Wellenlinien, der schmachtende, träumerische Blick scheinen mehr einer Jungfrau, als einem Jüngling anzugehören. Das Gesicht hat ein zartes Oval, der Kopf macht stets eine leichte Seitenwendung, die Haare sind in einen Knoten geschürzt, und nur einzelne Locken fallen lose über die Schultern hin. Eigenthümlich ist ihm das Stirnband, und die Ranke von Weinlaub oder Epheu, die er im Haare trägt. Seine Stellung ist nachlässig, weich und hingebend; oft stützt er sich auf eine Person seines Gefolges, oder er reitet auf einem Tiger, Panther, Stier oder Löwen. Häufig erscheint er nackt,

oder nur mit dem Hirschfell über der Brust, oder auch lose und nachlässig drapirt mit der weiten Palla. Als männlicher Dionysos mit langem kräuselndem Barte, genannt der Indische Dionysos, erscheint er mit der Würde und dem Stolze eines Herrschers, in edler Haltung, mit einem Diadem um die hohe, gebieterische Stirn. Ein solcher Kopf befindet sich im Vatikan, woselbst auch drei sehr schöne Torso's dieses Gottes und eine Gruppe, Dionysos, sich auf einen Satyr stützend.

## Herakles.

Unter allen Heroen der alten Welt tritt Herakles am bedeutsamsten und gewaltigsten hervor, und ist gewissermaßen als die Verklärung aller menschlichen Kraft und Größe zu betrachten. Das Ungeheuerste und Größte vollführt er in der Gewalt seines Willens, und das Riesenmäßigste gelingt der ausdauernden, nimmer ermüdenden Energie seines Wesens. Diese Alles überwältigende Kraft des Menschenwillens ist es, die in den Mythen vom Herakles ihre Verklärung findet, und so erscheint Herakles als die Personification des Menschengeistes, der die ganze Welt sich unterthänig und dienstbar zu machen weiß, und der, die schwersten Lasten und das härteste Geschick auf sich nehmend, diese Alle überwindet durch die Kraft seines Willens, und aus allen Kämpfen und Drangsalen als Sieger hervorgeht.

Herakles ist der Sohn des Zeus und der Alkmene, der Gemahlin des Thebaischen Königs Amphitryon. Unter der Gestalt ihres Gatten kam Zeus zur schönen Alkmene und dehnte die Nacht, in welcher er in ihren Armen ruhte,

und ihrer Liebe genoß, in drei Tage und drei Nächte aus, um deste länger sich des Genusses zu freuen. Alkmene aber wähnte den heimgekehrten Gatten in ihren Armen zu halten, und als dieser dann in derselben Nacht wirklich heimkehrte, und zu ihr trat, war Alkmene nicht von seinem Anblicke und seiner Siegesnachricht überrascht, und Amphitryon merkte daran die von Zeus gebrauchte List. Zeus hatte aber in dieser glücklichen Nacht den Herakles mit der Alkmene erzeugt, die in derselben Nacht noch vom Amphitryon den Iphikles empfing. — Als die Zeit kam, in welcher Alkmene gebähren sollte, verrühmte sich Zeus vor den Göttern des Olympos, es werde ihm heut die geburtshelfende Göttin Eileithyia einen Sohn an das Licht der Welt schaffen, welcher der Erste aller Helden, und der Beherrscher aller Umwohnenden sein werde. Here, in rachedurstender Eifersucht entbrannt, forderte listenreich den Gott der Götter auf, mit einem heiligen Eide zu geloben, daß derjenige, welcher in dieser Stunde aus dem Blute des Zeus geboren würde, in Wahrheit der Beherrscher aller Umwohnenden sein würde, und daß Alle, die an diesem Tage später geboren würden, ihm dienstbar sein sollten. — Zeus gelobte es und

Here verließ im Schwunge das felsige Haupt des Olympos:
Und zur Achäischen Argos gelangte sie, wo ihr bekannt war
Sthenelos edles Weib, des perseidischen Königs.
Jene trug ein Knäblein und jetzt war der siebente Monat.
Dieses zog sie an's Licht, unzeitig annoch, und hemmte
Dort der Alkmene Geburt, die Eileithyien entfernend.
Selber darauf anzeigend, vor Zeus Kronion begann sie:
Vater Zeus, Strahlschwinger, ein Wort nun leg' ich an's Herz Dir.
Schon ist geboren der Held, der einst die Argeier beherrschet,

Sthenelos Sohn Eurystheus, des perseidischen Königs,
Dein Geschlecht und kein unwürdiger Herrscher für Argos.
Also sprach sie; und tief drang heftiger Gram in das Herz ihm.
Eilend faßt er die Schuld an den glänzenden Locken des Hauptes
Voll vom Zorne das Herz, und schwur den heiligen Eidschwur
Nie zum Olympos hinfort, und zum Sterngewölbe des Himmels
Solle sie wiederkehren die Schuld, die Alle bethöret.

(Homer Il. XIX. 114—129.)

So ward Herakles von der Rache der Here um seine Erbschaft betrogen, und dem Eurystheus dienstbar gemacht. Aber noch ruhte ihr Zorn nicht, und kaum war Herakles acht Monate alt und lag schlummernd in seinem Bettchen, als Here zwei Riesenschlangen sandte, den Knaben zu erwürgen. Er aber faßte sie spielend mit seinen Händchen und zerriß sie. Nach einer andern Sage legte Amphitryon die Schlangen selber in das Bette der beiden, gleichzeitig geborenen Kinder, Herakles und Iphikles, um zu sehen, welcher der Knaben der Sohn des Gottes sei, und als Iphikles vor den Schlangen schreiend entfloh, Herakles aber sie lächelnd zerriß, da erkannte er, daß nur dieser der Sohn des Zeus sein könne. — Als dann Herakles zum Jünglinge heranwuchs, lehrte ihn Amphitryon das Wagenlenken, und Rennen, Autolykos das Ringen, Eurytos das Bogenschießen, Kastor den Waffenkampf, und Linos das Leierspielen. Als dieser Letztere, ein Bruder des Orpheus, einst wagte, den Knaben Herakles zu züchtigen, schlug dieser zornig mit seiner Leier nach ihm und tödtete den Linos. Wegen dieses Mordes angeklagt, vertheidigte er sich mit dem Ausspruch des Rhadamanthys, daß derjenige, welcher sich seinem Beleidiger widersetzt, unschuldig sein solle, und ward freigesprochen.

Amphitryon aber, ähnliche Zornesausbrüche befürchtend, sandte den Jüngling zu seinen Rinderheerden, die er ihm zur Beaufsichtigung übertrug. Dort zeigte sich Herakles bald wieder in seiner göttlichen Kraft und Stärke, indem er den Kithaironischen Löwen erlegte, welcher die Heerden des Amphitryon und Thestios, des Königs von Thespiä, verwüstete. Während er diesen Löwen jagte, weilte er ausruhend im Pallaste des Thestios, der voll Bewunderung und Liebe für den jungen Heros, wünschte, daß alle die Nachkommen seines königlichen Hauses das Blut des Herakles in ihren Adern haben möchten. Er gab ihm daher jeden Abend eine seiner funfzig Töchter in sein Schlafgemach und Herakles, wähnend, immer dieselbe Geliebte zu umarmen, hatte sie alle funfzig besessen, und mit ihnen funfzig Söhne erzeugt. — Das Fell des Löwen nahm Herakles als Beute und hing es sich um als Bekleidung, den Kopf als Helm benutzend. Von dieser Löwenjagd heimkehrend, begegneten ihm auf seinem Wege die Boten des Königs Erginos, welche kamen, um von Theben den Tribut zu holen, welchen die Thebaner dem Erginos wegen der Ermordung seines Vaters schuldig waren. Herakles verhöhnte die Abgesandten, schnitt ihnen die Ohren und Nasen ab, band ihnen die Hände, und sandte sie heim, mit dem Bescheid: das sei der Tribut, welchen die Thebaner den Minyern zu zahlen gedächten. Voll Zornes überzog nun Erginos Theben mit Krieg. Herakles, in hoher Kampfeslust, sammelte um sich ein Heer streitbarer Thebaner und zog mit ihnen und dem Amphitryon aus zur Bekriegung der Minyer und ihres Königs Erginos. Die Götter unterstützten den siegesmuthigen Jüngling, und Pallas Athene selber gab ihm die Waffen zur Schlacht. Herakles besiegte die Minyer

und zwang sie zum Tribut, aber Amphitryon fiel in der Schlacht, und seine Witwe Alkmene vermählte sich nun dem Rhadamanthys. — Herakles aber empfing aus den Händen des Königs Kreon als Lohn seiner Tapferkeit seine eigene Tochter Megara als Kampfpreis, und zeugte mit ihr drei Söhne. Die jüngere Tochter vermählte Kreon dem Iphikles. — Auch die Götter belohnten den jugendlichen Sieger, Hermes schenkte ihm ein Schwert, Apollon sicher treffende Pfeile, Hephaistos einen goldenen Panzer und Pallas einen Schild. So war denn Herakles vollständig und herrlich bewaffnet, und die noch mangelnde streitbare Keule schnitt er sich selbst im Nemäischen Walde. Nur die unversöhnliche, nimmer den Ursprung des Herakles vergessende Here zürnte fort und fort dem Liebling der Götter, und um ihn zu strafen für diesen Sieg über die Minyer, machte sie ihn rasend. In diesem Zustande ward er der Schrecken und Graus seines eigenen Hauses, und in wilder Selbstzerstörung warf er seine eigenen, mit der Megara erzeugten Kinder, so wie die beiden Söhne des Iphikles, ins Feuer, Einige lassen ihn auch die Megara selber tödten. Aus dieser entsetzensvollen Raserei befreite ihn Pallas Athene, die dem Wüthenden einen Stein gegen die Brust schleuderte, daß er besinnungslos zusammensank, und dann, aus langer Bewußtlosigkeit erwachend, zu seiner grausenvollen That, und seines unfreiwilligen Frevels, Erkenntniß kam. Voll Entsetzen über sich selber, verbannte Herakles sich selbst aus Theben, und strafte sich mit Landesverweisung. — Nachdem ihn Thestios gereinigt hatte von der Blutschuld, begab er sich sodann zum Delphischen Orakel, es befragend, wo er fortan seinen Aufenthalt nehmen solle. Das Orakel gebot ihm, nach Tiryns sich zu wenden, und wenn er dort zwölf

Jahre in duldendem Gehorsam dem Eurystheus dienen, und zwölf von diesen ihm auferlegte Arbeiten vollführen würde, dann solle er des Glückes und der Unsterblichkeit theilhaftig werden.

Voll Gehorsam und Unterwerfung eilte Herakles nach Tiryntb, dem Eurysthens zu dienen und seine Befehle zu empfangen. Eurysthens legte dem bußfertigen Helden sodann zwölf Arbeiten auf, und er gelobte, sie zu vollführen.

Die erste Arbeit war der Befehl, dem Eurysthens das Fell des Nemeischen Löwen zu bringen. Dieser, vom Typhon erzeugt, war unverwundbar, und hauste als verwüstendes Unthier im Nemeischen Walde. Herkules machte sich auf den Weg, den Befehl zu vollführen, und gelangte bald zum Nemeischen Walde, ersah den Löwen und suchte ihn mit einem Pfeile zu erschießen. Als dieser aber von dem unverwundbaren Thiere abprallte, trieb Herakles ihn mit seiner Keule in die Höhle, deren Ausgang er verstopft hatte, während er sich selbst vor den Eingang stellte. Den gegen ihn anspringenden Löwen erwürgte er dann mit seinen Händen, warf ihn über seine Heldenschulter und trug ihn nach Mykenä. Eurysthens aber, vor der Riesenstärke des Helden erbebend, wehrte ihm den Eintritt in die Stadt und nur vor den Thoren durfte er dem staunenden Volke seine stolze Beute zeigen. Eurysthens selbst verbarg sich schreckensvoll vor dem siegreichen Helden, und ließ ihm seine fernern Befehle durch seinen Diener Kopreus verkündigen.

Die zweite Arbeit war der Befehl, die Lernäische Hydra zu erlegen; diese hauste, ein Schrecken der Umgegend, in dem Sumpfe von Lerna, und verwüstete die Heerden und Felder. Neun Köpfe saßen auf ihrem Riesenleibe, und einer

derselben, der mittelste, war unsterblich. Auf einem von Iolaos, seines Bruders Ifikles Sohn, geleiteten Wagen fuhr Herakles gen Lerna, und fand die Hydra vor ihrer Höhle bei den Quellen von Amymone. Mit glühenden Pfeilen nach ihr schießend, zwang er sie, aus ihrer Höhle hervorzugehen, und ergriff sie dann mit riesigem Arm. Sie aber wand sich ihm um das eine Bein, während ein ihr hülfreicher Riesenkrebs an seinem Fuße nagte. Vergebens suchte Herakles mit seiner Keule die Köpfe des Unthiers zu zerschmettern, und wo es ihm gelang, wuchsen an der Stelle des abgehauenen Kopfes schnell wieder zwei neue hervor. Nachdem es Herakles jedoch gelungen, den Krebs zu tödten, rief er Iolaos zu seiner Hülfe herbei. Dieser steckte einen Theil des nahen Waldes in Brand, und so oft nun Herakles ein Haupt der Hydra vom Rumpfe schlug, sengte Iolaos die neu hervorwachsenden Häupter mit Feuerbränden. Nachdem so die acht Häupter versengt worden, hieb Herakles der Hydra auch ihr unsterbliches Haupt ab, und begrub es am Wege unter einem Felsblock. Den Leib zerstückelte er, und in das Schlangengift tauchte er seine Pfeile ein. Weil aber Herakles diese Arbeit nicht allein, sondern mit Hilfe des Iolaos verrichtet, wollte Eurystheus sie nicht anerkennen.

Als dritte Arbeit ward ihm aufgetragen, den Kerynytischen Hirsch lebend nach Mykenä zu bringen. Dieser, der Artemis geweihte, und mit goldenen Hörnern gezierte Hirsch, wohnte in der Nähe von Oenoe im heiligen Haine, in welchem Herakles ihn nicht zu tödten wagte, sondern ein ganzes Jahr lang ihn in nimmer rastender Verfolgung umhertrieb, bis das müde gehetzte Thier zum Artemisten und weiter zum Flusse Laon floh, den es durchschwimmen wollte. Hier endlich

gelang es dem Heros, das erschöpfte Thier zu ergreifen; er lud es auf seine Schultern und wanderte nach Mykenä. Unterwegs aber begegneten ihm die hohe Göttin Artemis und Apollon, und Beide zürnten ihm, daß er gewagt, ein den Göttern geweihtes Thier sich zu fahen. Herakles klagte Eurystheus als den Gottesfrevler an, entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit seiner That und wußte so die strenge Göttin zu versöhnen.

Die vierte Arbeit war die Tödtung des Erymanthischen Ebers, der auf dem Berge Erymanthos hauſete, und von dort aus die Landschaft Phokis verwüſtete. Den Befehl zu vollführen, eilte Herakles nach Pholos, wo der Kentaur Pholos ihn gaſtfrei aufnahm, und ihn mit gebratenem Fleiſche bewirthete, während er ſelbſt rohes aß. Herakles bat ihn um Wein zum Mahle, der Kentaur aber geſtand ihm, daß er nicht den Muth habe, das den Kentauren allen gemeinſchaftlich zugehörende Faß zu öffnen. Da öffnete Herakles, weineslüſtern, ſelber das Faß, und der emporſteigende Duft verrieth den Kentauren den Frevel des Heros. Voll Zorn eilten ſie herbei, und ſtürmten, mit Felsſtücken und Baumſtämmen bewaffnet, in die Höhle des Pholos. Aber mit Feuerbränden trieb Herakles ſie zurück, und mit ſeinen giftigen Pfeilen nach ihnen ſchießend, verfolgte er die Fliehenden bis Malea und zum Cheiron. Hier tödtete der Held mit ſeinen Giftpfeilen mehrere der Kentauren, und einer der Pfeile verwundete den Cheiron ſelber bis zum Tode. (Siehe Cheiron.) Dann kehrte Herakles zu der Höhle des Pholos zurück, wo er dieſen ſelber ſterbend fand. Er hatte einen von des Herakles Pfeilen aus dem Leichname eines Kentauren gezogen, und als dieſer ſeiner Hand entfallen war und ihn

am Fuße verwundet hatte, gab ihm diese Verletzung den augenblicklichen Tod. Herakles begrub ihn und wußte dann mit ungeheurem Geschrei den erschreckten Eber aus seiner Höhle hinauszutreiben in den hohen Schnee, in welchem er, immer versinkend, nur langsam fortzukommen vermochte, so daß es Herakles gelang, ihm eine Schlinge überzuwerfen, und ihn also gefesselt nach Mykenä zu treiben.

Nun folgte die fünfte Arbeit: In einem Tage sollte Herakles den Mist aus den Ställen des Elischen Königes Augeas, der besonders reich war an Viehherden, schaffen. Muthvoll ging Herakles zum Augeas, und ohne ihm etwas von dem Befehle des Eurystheus zu verrathen, versprach er ihm die Reinigung der Ställe in einem Tage, wenn dieser ihm dafür den zehnten Theil des Landes geben wolle. An der Möglichkeit der Ausführung zweifelnd, gelobte es Augeas. Herakles leitete nun die vorüberfließenden Flüsse Alpheus und Peneus durch die Ställe und diese spülten sie in einem Tage rein. — Augeas aber, der erfahren, daß Herakles auf Befehl des Eurystheus diese Arbeit vollbracht hatte, weigerte ihm nun den bedungenen Lohn, und als Herakles des Augeas Sohn Phyleus zum Zeugen des geleisteten Versprechens anrief, befahl Augeas dem Herakles und Phileus, augenblicklich Elis zu verlassen. — Phileus wandte sich nach Dulichion, Herakles aber wanderte nach Oleno's zum Deramenos, welchem eben der Kentaur Eurytion seine Tochter Mnesimache gewaltsam entreißen wollte. Herakles aber, den Deramenos um Hülfe anrief, tödtete den Eurytion und gab Mnesimache ihrem Vater zurück. —

Als sechste Arbeit ward dem Herakles auferlegt, die Stymphalischen Vögel zu vertreiben. Diese hielten sich in

ungeheuren Schaaren in einem dichten Walde am Ufer des Stymphaliſchen Sees bei der Arkadiſchen Stadt Stymphalos auf. Ares hatte ſie auferzogen, ihnen eherne Schnäbel, Flügel und Krallen, und die Fähigkeit verliehen, ihre eigenen Federn, gleich Pfeilen, abzuſchießen. Sie fraßen Menſchenfleiſch und tödteten die größten Thiere und Menſchen. — Dieſe Unholde zu vertreiben, ſchenkte Pallas dem Herakles eine von Hephaiſtos verfertigte ungeheure eherne Klapper. Mit dieſer begab ſich Herakles auf den nahe am Stymphaliſchen See liegenden Berg und machte damit einen ſo gewaltigen Lärm, daß die Vögel entſetzt aufflogen, wo es dann Herakles gelang, ſie zu erſchießen.

Die ſiebente Arbeit war: Herakles ſolle den Kretiſchen Stier, welcher die ganze Gegend verwüſtete, einfangen. Auch dieſe Arbeit gelang dem thatkräftigen Helden, und das gefeſſelte Thier führte er im Triumph nach Mykenä.

Die achte Arbeit beſtand darin, daß Herakles die Pferde des Diomedes nach Mykenä bringen ſollte. Dieſer Diomedes war des Minos Sohn und König der kriegeriſchen Völkerſchaft der Biſtonen. Die Pferde wurden mit Menſchenfleiſch gefüttert und waren von unbezähmbarer Stärke. Herakles aber überwältigte die Hüter der Pferdeſtälle, und trieb die Pferde fort. Die gewaffneten Biſtonen aber eilten ihm nach; Herakles übergab dem Abderos, ſeinem Liebling, die Pferde zur Beaufſichtigung und ſtellte ſich den Biſtonen, deren König Diomedes er tödtete, und ſie ſelber zur Flucht zwang. Als er dann zu den Pferden zurückkehrte, ſah er mit Schrecken, daß dieſe ihm den Liebling Abderos getödtet und verſchlungen hatten. Dem Freunde zur Erinnerung gründete er die Stadt Abderos, und gab dann dem Euryſtheus die Pferde.

Die neunte Arbeit war: Herakles solle der Admete, des Eurystheus Tochter, den Gürtel der Amazonenkönigin Hippolyte bringen. Die Amazonen, ein Volk kriegerischer Weiber, wohnten am Flusse Thermedon, und waren berühmt wegen ihrer Tapferkeit. Ihre Kleidung bestand in einem Tigerfell, in Pfeil und Bogen. Um diesen letzteren besser führen zu können, schnitten sie sich die linken Brüste ab, und nur die rechten bewahrten sie für ihre Kinder, von denen nur die Mädchen auferzogen wurden. — Die Königin Hippolyte besaß den Gürtel des Ares, und diesen zu holen, schiffte Herakles mit einer Anzahl freiwilliger Begleiter aus. Nachdem er die Söhne des Minos, welche ihm zwei seiner Gefährten getödtet, erschlagen hatte, gelangte er zuerst nach Mysien zum Lykos, dem er beistand im Kriege gegen die Bebryker, und deren König Mygdon er tödtete, ihre Stadt schleifte und ihr Land dem Lykos gab, der es aus Dankbarkeit für den geleisteten Beistand Heraklea benannte. — Dann schiffte Herakes weiter zum Hafen Themiskyra, wohin ihm Hippolyte selber entgegenkam, ihn um den Zweck seiner Reise befragend. — Sie versprach sodann dem Herakles den Gürtel, aber als die von Here aufgewiegelten Amazonen bewaffnet an das Schiff des Herakles heranstürzten, tödtete er die Hippolyte, der er den Gürtel abnahm, und zwang die Amazonen zur eiligen Flucht. Auf seiner Rückfahrt nach Mykenä kam Herakles auch nach Troja. Hier stritten Apollon und Poseidon gerade mit Laomedon, dem sie die Mauern Troja's aufgebaut, und der ihnen nun den bedungenen Lohn verweigerte. Voll Zornes sandte der rächende Apollon deshalb die Pest, und Poseidon ein Meerungeheuer, das die Menschen auf dem Felde verschlang. Als Laomedon das Orakel um Rath fragte, hatte dies ihm befohlen,

er ſolle ſeine Tochter Heſione dem Ungeheuer darbringen. Voll bitteren Schmerzes gehorchte dennoch Laomedon dem Befehl und befeſtigte Heſione an einem Felſen nahe am Meere. — So traf ſie Herakles und verſprach, das Ungeheuer zu tödten, wenn ihm Laomedon dafür die Pferde geben wolle, die Zeus dem Laomedon als Erſatz für den geraubten Ganymed verliehen. Laomedon verſprach es, aber, nachdem Herakles das Ungeheuer erlegt und Heſione befreit, weigerte ſich Laomedon ſein Wort zu halten. Herakles drohte ihm dafür mit blutiger Rache und ſchiffte weiter, erſchoß unterwegs des Poſeidons Sohn Sarpedon und gelangte endlich nach Mykenä, wo ihm Eurypſtheus nun

die zehnte Arbeit auftrug. Dieſe beſtand darin, daß Herakles die Ochſen des Geryones auf der Inſel Erytheia herbeiſchaffen ſolle. Geryones, ein mißgeſtaltetes Ungeheuer mit drei Leibern, die beim Bauche in Eins verſchmolzen, war der Sohn der Okeaniſchen Tochter Kallirrhoe und des Chryſaor, und beſaß ungeheure, purpurrothe Ochſen, die Eurytion hütete mit ſeinem Hunde Orthros, welcher zwei Köpfe hatte und ein Sohn der Echidna und des Typhon war. — Muthvoll eilte Herakles auf den Weg zu dieſem ſchwierigen Unternehmen. Die Ungeheuer, welche er in Libyen traf, erlegte er, errichtete auf den beiden, in Europa und Afrika ſich gegenüberſtehenden Felſen ſich zwei Säulen, und hatte die Verwegenheit, weil ihn die Sonne zu ſehr brannte, voll Unwillen einen Pfeil nach dem Sonnengotte Helios abzuſchießen. Voll Erſtaunen über ſolche Kühnheit eines Sterblichen, ſchenkte ihm Helios einen goldenen Becher, und in dieſem fuhr Herakles über den Ocean und gelangte ſo nach der Inſel Erytheia, wo er auf dem Berge Arbas übernachtete.

Den ihn anfallenden Hund Orthros erschlug er mit der Keule, tödtete den Hirten Eurytion und trieb die Ochsen fort. Aber bei dem Flusse Anthemos holte Geryones den verwegenen Räuber ein, ward jedoch von Herakles erschossen, der mit seinen Ochsen den Becher des Helios bestieg, und so glücklich über den Ocean gelangte. Dann wanderte er weiter durch Abdera nach Libyen, als sich unversehens einer der Ochsen losriß, sich ins Meer stürzte, nach Sicilien kam, und die benachbarten Gegenden durchrannte, die dann nach diesem Stiere Italos den Namen Italien erhielten. — Herakles schwamm dem Stiere nach, indem er die übrigen Rinder dem Hephaistos zur Beaufsichtigung übergab. Der Stier war inzwischen in das Land des Königes der Glymer, Eryx, gekommen, und von diesem unter seine Heerden gethan worden. Herakles fand ihn auf und forderte ihn vom Eryx zurück. Nachdem er ihn beim Ringen getödtet, trieb Herakles seine Rinder weiter bis zum Jonischen Meerbusen. Hier sandte Here große Roßfliegen, welche die Stiere marterten, daß sie, rasend gemacht, in die Thrakischen Gebirge entflohen. Nach vielfachen Mühen gelang es dem Herakles, einen Theil derselben wieder einzufangen. Diese brachte er dem Eurystheus, der sie der Here opferte.

Die elfte Arbeit gebot ihm, die goldenen Aepfel aus den Gärten der Hesperiden zu holen. Diese wohnten auf dem Atlas bei den Hyperboräern, bewacht von einem hundertköpfigen, unsterblichen Drachen. Aber schon der Weg dahin war mit mannigfachen Gefahren verknüpft. Am Flusse Echedoros forderte ihn Kyknos, ein Sohn des Ares, zum Zweikampfe, den Herakles annahm. Ares beschützte den Sohn, aber für seinen Sohn sandte Zeus einen Blitzstrahl, der die Kämpfenden trennte. Dann kam er nach Illyrien zum Flusse

Fridanes, dessen Nymphen ihm den Neleus im Schlafe überlieferten, daß Herakles ihn binden konnte, und ihn, trotz seiner vielen Verwandlungen erst wieder freigab, nachdem ihm Neleus den Aufenthalt der Hesperiden und der goldenen Aepfel verrathen hatte. — In Libyen traf er sodann den Antäos, den Sohn des Poseidon und der Gäa, der, sobald er die Erde berührte, von unüberwindlicher Stärke war. Herakles hob ihn daher von der Erde auf und erdrückte ihn. — Weiter kam er nach Aegypten zum Busiris, dem Sohne des Poseidon, welcher die Fremden auf dem Altare des Zeus zu opfern pflegte, weil ihm das Orakel verkündet, nur, wenn er die Fremden den Göttern opferte, würde die Unfruchtbarkeit aufhören, die neun Jahre lang Aegypten heimgesucht hatte. — Auch Herakles ward in Bande geschlagen und zum Opferaltar geführt. Aber er zerriß die Bande und tödtete den Busiris nebst seinem Sohne Amphidamas. — In Arabien tödtete er dann den Emathion, den Sohn des Tithonos, durchwanderte dann Libyen, überschiffte auf dem Becher des Helios den Ocean bis zu seinem äußersten Ende, wo er landete und den Adler erschoß, welcher alltäglich dem Prometheus die Leber aufraß. — Dann endlich gelangte er zu den Hyperboräern und zum Atlas. Auf den Rath des Prometheus holte er aber die Aepfel nicht selbst, sondern schickte den Atlas und nahm den Himmel so lange von den Schultern des Atlas und legte ihn auf sein eigenes Haupt. Atlas brach drei goldene Aepfel der Hesperiden und brachte sie zum Herakles, sich aber weigernd, die schwere Last des Himmels wieder auf seine Schultern zu nehmen. Herakles erklärte sich bereit, den Himmel ferner zu tragen, wenn Atlas nur so lange ihn halten wollte, bis Herakles seine Haare sich zum bequemern Tragen über den

Kopf gelegt. Atlas nahm arglos die Laſt wieder auf ſich, und der ihn überliſtende Herakles entfloh mit den Aepfeln zum Euryſtheus.

Nun folgte die zwölfte und letzte Arbeit: Herakles ſollte den Kerberos aus dem Hades heraufholen. — Bevor ſich der Heros auf dieſen ſchwierigen Weg begab, ließ er ſich von Eumolpos in die Eleuſiniſchen Myſterien einweihen. Dann ging er nach Tänaros in Lakonien, von wo er hinunterſtieg in den Hades. Die Schatten entflohen vor ihm, nur das Schattenbild der Medusa hielt ihm Stand, und vor den Pforten des Aides erhoben die an den Boden gefeſſelten Helden Theſeus und Peirithoos flehend zu ihm ihre Hände. Von heftiger Liebe zur Perſephone erfaßt, hatte Peirithoos in Begleitung ſeines Freundes Theſeus es gewagt, in den Hades hinabzuſteigen, und war deshalb vom Aïdoneus am Boden angefeſſelt worden. Den Theſeus vermochte Herakles aufzurichten, indem er ihm ſeine ſtarke Rechte darreichte, als er aber auch den Peirithoos aufrichten wollte, erbebte die Erde und hielt ihn feſt. — Aïdoneus oder Hades, der Zeus der Unterwelt, geſtattete dem Herakles endlich, den Kerberos fortzuführen, wenn er es vermöchte, ihn ohne Waffen zu bezwingen. Herakles hüllte ſich nun in einen Panzer, warf die Haut des Löwen über und ergriff nun den Kerberos mit den Händen beim Kopfe, drückte ihn, daß er faſt erſtickte, zwang ihn ſo zum Gehorſam, und brachte ihn auf die Oberwelt und zum Euryſtheus. Nachdem dieſer ihn ſattſam betrachtet, trug Herakles den Kerberos wieder hinunter in den Hades. —

Somit waren die zwölf Bußen des Herakles vollendet, und gereiniget ging er aus denſelben hervor, um in neuen Thaten ſich zu bewähren als der erhabene Götterſohn. —

Er kehrte nun wieder heim nach Theben, und warb um des Königs von Oechalia Eurytos Tochter, Iole, welche demjenigen versprochen war, der den Eurytos und seine Söhne im Bogenschießen übertreffen würde. Aber obwohl Herakles ihnen allen den Preis abgewann, weigerten sie sich dennoch, ihm die Iole zur Gattin zu geben, weil sie befürchteten, er möge die mit ihr erzeugten Kinder tödten, gleich seinen frühern Kindern. — Dann stieg Herakles in die Unterwelt hinab und holte seinem Freunde Admet seine gestorbene Gattin Alkeste wieder aus dem Schattenreiche empor, bald aber dann aufs Neue in Raserei verfallend, stieß er seinen Freund Iphitos von den Mauern Tiryuths herab, und zog reuevoll aus, sich von diesem Morde reinigen zu lassen, was dann durch Deiphobos, den Sohn des Hippolytos, geschah. — Aber die Götter verhängten wegen dieser neuen Mordthat eine schwere Krankheit über den vielfach geprüften Herakles, und dieser pilgerte nun zum Delphischen Orakel, sich Rathes zu erholen, wie er von der Krankheit geheilt werden könne. Dem Mordbelasteten verweigerte Pythia jede Antwort, und voll Zornes wollte Herakles den Tempel zerstören, den Dreifuß wegnehmen und ein eigenes Orakel gründen. Apollo kämpfte nun gegen den übermüthigen Heros, und die Streitenden trennte Zeus mit seinem Blitze. Nunmehr ertheilte ihm Pythia die Antwort, Herakles würde von diesem Morde gereinigt und von seiner Krankheit befreit werden, wenn er sich als Sklave verkaufen lassen, und drei Jahre lang dienen würde, das Kaufgeld aber dem Eurytos gäbe. — Demüthig diesem Ausspruch folgend, ließ sich Herakles von Hermes an Omphale, die Königin der Lydier, verkaufen. — Viele tapfere Thaten verrichtete er während seiner Sklaverei, aber

bald fühlte er seiner Heldenkraft sich entmannt, und im Gefühle der heftigsten Liebe zu der schönen Königin Omphale vergaß er seines Heldenmuthes und seiner Stärke, und er, der sonst Niemand sich gebeugt, neigte willig sein Haupt unter das Joch, das ihm von Weiberhänden auferlegt ward. In schwelgerischen Freuden und im Genusse üppiger Wollust vergaß Herakles seiner vergangenen Heldenzeit, legte die Löwenhaut ab und den Panzer, um sich in die weibische Tracht des Orients zu hüllen, seine mannhaften Glieder in seidene Gewänder zu schmiegen, das Haar zu salben mit duftigem Oele, und statt der Keule die Spindel in der Hand zu drehen. So in träumerischer Lust und üppigem Genusse vergingen dem Herakles die drei Jahre der Sklaverei, dann ermannte sich der Held wieder, und aus seiner Thatenlosigkeit sich aufraffend, richtete er sich wieder empor zu neuem Schaffen, und zu neuen Heldenthaten. — Dem Laomedon hatte er einst Rache geschworen, und mit achtzehn reichbemannten Schiffen zog er jetzt gen Ilium, sein gegebenes Wort zu lösen. Laomedon fuhr mit einem Theil seiner Mannen den Schiffen entgegen und tödtete den Oikles im Gefechte, ward aber dann zurückgeschlagen und belagert. Gleich beim Beginn der Belagerung gelang es Telamon, die Mauer zu durchbrechen und in die Stadt einzudringen. Ihm zunächst folgte Herakles, als er aber sah, daß Telamon ihm zuvorgekommen und der Erste in der Stadt gewesen war, drang er mit zornblitzenden Augen auf ihn ein. Telamon aber, der ihn herankommen sah, häufte schnell die umherliegenden, aus der Mauer gebrochenen Steine aufeinander. Als ihn nun Herakles voll Zornes fragte, was er hier thue, antwortete Telamon: „Ich errichte dem Herakles Kallinikos (dem Siegreichen) einen Altar.“ —

Befriedigt steckte Herakles sein Schwert ein, und drang als Sieger in die Stadt. Den Laomedon mit seinen Kindern erschoß er, mit Ausnahme der Hesione, welche er dem Telamon gab, und des Podarkes, welchem Hesione Leben und Freiheit erwirkte, indem sie für ihn ihren goldenen Kopfschmuck hingab, weshalb Podarkes den Namen Priamos erhielt.

Als Herakles sodann mit seinen Schiffen von Troja absegelte, sandte ihm Here heftige Stürme, die ihn lange in großer Gefahr erhielten. Zeus aber, voll Zornes über die nie endende Erbitterung seiner erhabenen Gemahlin, hing Here zur Strafe an den Füßen aus dem Olympos. Glücklich gelangte nun Herakles an die Küste von Kos, aber die Koer, ihn für einen Seeräuber haltend, suchten ihn mit Steinwürfen am Landen zu verhindern. Mit Gewalt nahm Herakles die Insel ein, tödtete den König Eurypyles und ging dann nach Phlegra. Auch am Kampfe der Götter gegen die Giganten nahm er Antheil und eilte dann, begleitet von einem freiwilligen Heere, nach Elis, um an Augeas die ihm gelobte Rache zu nehmen. Augeas sandte ihnen ein Heer entgegen, angeführt von den Zwillingsbrüdern Eurytos und Ktealos, welche Söhne waren von des Augeas Bruder Aktor und der Molione. — Schon standen beide Heere kampfgerüstet nicht mehr fern von einander, als Herakles, von schwerer Krankheit heimgesucht, genöthigt war, den Molioniden Waffenstillstand anzubieten. Diese gewährten ihn, überfielen aber dann des Herakles Armee und tödteten viele seiner tapfern Mannen. — Herakles schwur den hinterlistigen Feinden blutige Rache, und kaum genesen, vollführte er diese, indem er die von den Eleern zur Feier der Isthmischen Spiele

nach Kleonä gesandten Molioniden meuchlings tödtete, dann mit einem Heer gen Elis zog, die Stadt eroberte, den Augeas mit seinen Söhnen erschlug und Phyleus wiederum als König einsetzte. Den Olympischen Göttern errichtete er sodann Altäre, und führte die Olympischen Spiele ein. —

Nachdem er Elis erobert, zog Herakles weiter auf seiner Siegerbahn, eroberte die Stadt Pylos und tödtete den Neleus mit seinen Kindern, von denen nur Nestor gerettet ward; selbst den Aides, welcher den Phyliern zu Hülfe kam, verwundete Herakles. Dann eilte er nach Lakedämon, die Lakedämonier zu strafen, weil sie den Phyliern beigestanden, besonders aber, weil sie den Dionos, den Sohn seines Freundes Likymnios, getödtet hatten. Dieser nämlich war, den Palast des Hippokoon besichtigend, von einem der Molossischen Hunde angefallen, und hatte ihn mit einem Steinwurf getödtet, worauf die Söhne des Hippokoon hervorstürzten und ihn mordeten. — Den Tod des Dionos zu rächen an den Söhnen des Hippokoon, sammelte Herakles ein Heer gegen die Lakedämonier, und bat, durch Arkadien ziehend, den Kepheus, ihm mit seinen zwanzig Söhnen beizustehen. Dieser aber weigerte sich, weil er fürchtete, es möchten die Agerier seine Abwesenheit benutzen, Tegea zu überfallen. Herakles gab also das eherne Haar der Meduſa, welches er von Pallas Athene erhalten, an die Sterope, die Tochter des Kepheus, mit der Weisung, sie solle, wenn das feindliche Heer anrücke, dreimal, aber ohne selbst sichtbar zu werden, von den Mauern herunter den Feinden das Haar zeigen, vor dessen Anblick sie entfliehen würden. — Kepheus folgte nun, beruhigt, mit seinen zwanzig Söhnen dem Herakles zur Schlacht gegen die Lakedämonier, in welcher Herakles siegte; Kepheus aber mit

seinen Söhnen getödtet ward. — Hierauf kam Herakles nach Kalydon und warb um Delaneira, die Tochter des Oineus. Aber auch der Flußgott Acheloos warb um sie, verwandelte sich in einen Stier und rang als solcher mit Herakles um die schöne Beute. Herakles bezwang den Acheloos und zerbrach ihm ein Horn, das er dem Besiegten dann gegen das Horn der Amaltheia zurückgab, und der Delaneira sich vermählte. Diesem Horn der Amaltheia ward die Kraft zugeschrieben, dem Besitzer desselben alles Das zu verschaffen, was er zum Lebensunterhalte sich wünschen möchte. — Dann überzog Herakles, in Gemeinschaft mit den Kalydoniern, die Thesproten mit Krieg, nahm Ephyra und heirathete die Tochter des dortigen Königs Phylas, die Astyoche, mit der er den Tlepolemos zeugte. — Eine andere Geliebte des Herakles war Auge, die Priesterin der Athene und Tochter des Aleos. In heimlicher Liebe gehörte Auge dem Herakles an, und gebar ihm einen Knaben, den sie, zitternd vor dem Zorn ihres Vaters, im Tempel Athene's barg. Aber nun ward das Land heimgesucht von Pest und Dürre, und das von Aleos befragte Orakel sagte, der Tempel der Göttin sei entheiligt, und nur mit seiner Reinigung werde die Plage des Landes aufhören. Aleos durchsuchte nun den Tempel und fand das Kind, das er auf dem Berge Parthenios aussetzte, wo eine Hirschkuh es säugte, bis mitleidige Hirten den Knaben zu sich nahmen, ihn auferzogen und ihm den Namen Telephos gaben. Die Auge selbst aber gab Aleos dem Nauplias, daß er sie außer Landes verkaufen möchte. —

Abermals aber mußte Herakles Blutschuld auf sich laden, denn bei einem Gastmahl, das ihm Oineus, Delaneira's Vater, gab, tödtete er aus Versehen einen Verwandten des

Oineus, den Eunomos, als ihm dieser Wasser über die Hände goß. Obwohl ihm der unvorsätzliche Mord von Oineus verziehen ward, unterwarf sich Herakles dennoch freiwillig dem Gesetz, das einen Mörder des Landes verwies, und verließ Tegea, um nach Trachis zum Keyx zu gehen. Ihn begleitete Deïaneira, und mit ihr kam Herakles an den Fluß Euenos, an dem sich der Kentaure Nessos aufhielt und die Reisenden über den Fluß zu bringen pflegte. Herakles bedurfte seiner nicht, sondern durchwatete das Wasser, Nessos aber fuhr die Deïaneira über den Strom. Als er dabei voll brünstigen Verlangens Deïaneira zu bewältigen suchte, rief diese laut um Hülfe, und Herakles, der ihren Schrei vernahm, schoß nach dem Kentauren. Blutend sank dieser zusammen und sagte sterbend zu Deïaneira, sie solle das geronnene Blut seiner Wunde sich aufbewahren, und wenn einst die Liebe ihres Gatten erkalte, so würde dies ein Mittel sein, ihn neu zu entflammen. Deïaneira folgte seinem Rath und bewahrte in einem ehernen Gefäß das Blut des Kentauren. — Endlich nach Trachis zum Keyx gekommen, wurde Herakles mit seiner Gattin gastfreundlich aufgenommen. Deïaneira blieb bei Keyx, Herakles aber zog zum Kampfe aus gegen die Dryopen, die er besiegte. Weiter zog er dann zu dem Dariërkönig Aigimios, dem er im Kriege gegen die Lapithen beistand. — Nach Iton gelangend, forderte ihn Kyknos, ein Sohn des Ares und der Pelopia, zum Zweikampfe heraus, Herakles nahm muthvoll den Kampf an und tödtete, von Athene unterstützt, den Kyknos. — Dem Eurytos hatte Herakles Rache geschworen, weil er ihm einst seine Tochter Iole nicht zur Gattin hatte geben wollen. Deshalb sammelte er jetzt ein Heer, mit dem er gen Oichalia zog, den Eurytos mit

seinen Söhnen tödtete, die Stadt einnahm und Jole gefangen mit sich fortführte. — Dann landete er auf dem Kenäischen Vorgebirge, wo er dem Zeus Kenäos einen Altar errichtete. Als er auf demselben feierlich opfern wollte, sandte er den Lichas zu Keyx, daß er ihm ein weißes Festkleid sende. Keyx aber hatte der Deianeira erzählt, daß Herakles die schöne Jole mit sich genommen, und voll eifersüchtiger Furcht bangte jetzt Deianeira, es möchte das jüngere und schönere Mädchen ihr die Liebe ihres Gatten entziehen. Eingedenk daher der Worte des sterbenden Nessos, bestrich sie das weiße Festgewand des Herakles mit dem aufbewahrten Blute des Kentauren und sandte es dem Gemahl. Arglos zog Herakles das purpurstreifige Festkleid an und opferte dem Zeus. Kaum aber war das Gewand an seinem Körper warm geworden, als das in dem Blute des Nessos enthaltene Gift mit ätzender Gewalt seine Haut durchglühete und sein Fleisch in gährende Fäulniß versetzte. In ungeheurem Schmerze packte Herakles den Lichas, der ihm das Gewand gebracht, und schleuderte ihn in das Euböische Meer. Als er aber das mit Feuergluth an seinem Körper klebende Gewand herunterzureißen suchte, haftete sein eigenes Fleisch daran. Unter unnennbaren Qualen ließ sich Herakles nach Trachis bringen, fand aber Deianeira nicht mehr am Leben. Die entsetzlichen Folgen ihrer eifersüchtigen Furcht erfahrend, hatte sie sich erhenkt. — Herakles nahm Abschied von Keyx und seinen Freunden, befahl seinen Sohn Hyllos, sobald er erwachsen, sich Jolen zu vermählen, und begab sich dann auf den Trachinischen Berg Oeta. Dort ließ er sich einen Scheiterhaufen errichten, bestieg denselben und befahl, ihn in Brand zu stecken. Niemand aber seiner weinenden Freunde und Diener konnte sich dazu entschließen, bis

endlich, tiefbewegt von den Martern des Heros, Prias, der nach seinen Heerden suchend auf den Oeta kam, sich entschloß, den Scheiterhaufen anzuzünden, wofür ihm Herakles seine Pfeile schenkte. Als aber das Holz in Flammen aufzulodern begann, senkte sich eine Wolke vom Himmel hernieder, und nahm den Heros auf, ihn zum Olympos emportragend. Dort empfingen die Götter den von den Erdenbanden entlasteten Herakles und nahmen ihn in ihre Mitte auf. Zeus verlieh seinem Sohne die Unsterblichkeit, und die endlich versöhnte Here gab ihm ihre Tochter Hebe zum Weibe. (Für diesen ganzen Abschnitt siehe Apollodor II. 4—7.)

Herakles genoß in Griechenland überall der Verehrung; Tempel und Altäre wurden ihm errichtet, und nach Herodot verehrte man ihn in zweierlei Gestalt, einmal als den unsterblichen, Olympischen Herakles, dem man Tempel errichtete und dann als den irdischen Heros, dem man Todtenfeier darbrachte. —

Die Geschichten und Sagen von den übrigen griechischen Heroen zu erzählen, ist hier nicht der Ort. Sie gehören mehr der Poesie, als der Göttergeschichte an, und wir verweisen deshalb den Leser an die großen Dichter des Alterthums.

## Dritter Abſchnitt.

# Die Religion der Römer.

# Einleitung.

Bei der Betrachtung der Religion der Römer iſt, wie bei dem ganzen Volks- und Bildungscharakter dieſer Nation, beſonders der Gegenſatz und die Miſchung des Fremdländiſchen, Angeeigneten, und des Eigenen, Individuellen Dasjenige, was zuerſt auffällig in die Augen ſpringt. Nicht wie bei den Griechen ſind die Götter Roms älter, wie die Römer, ſondern es war von Anfang die ewige Stadt, die heilige Roma, und erſt nachdem ihre Mauern gegründet, ihre Grenzen gezogen waren, erſt dann wurden die Götter berufen, in die Mauern der ewigen Stadt einzuziehen. Sie wurden berufen aus fremden Gegenden, ſie wanderten ein mit fremden Coloniſten, oder ſie wurden dem Volke geſetzt nach localen Bedürfniſſen, oder auch creirt aus den gefeierten Helden des alten Roms. Aber dieſe Göttergeſtalten, von denen nicht die Gründung Roms ausgegangen, ſondern die nur zum Schutze der ewigen Stadt herbeigerufen waren, konnten auch nicht innig und in wahrhafter Liebe und Zugehörigkeit mit dem heranwachſenden Volke ſich ineinanderbilden und eine wirklich ſegensvolle Leuchte für daſſelbe werden.

Aus der Fremde waren die meiſten der römiſchen Götter gekommen, und fremd blieben ſie dem römiſchen Volke. In unerreichbarer Ferne ſtanden ſie der Menſchheit, und nicht die Liebe und der Glaube war es, ſondern die Furcht und

der Schrecken, welche die Verehrung der Götter zu einer hochheiligen Pflicht des römischen Volkes machten. Auf daß die Götter nicht zürnten und Verderben brächten über die Stadt, feierte man ihnen Feste, errichtete man ihnen Tempel und opferte auf ihren Altären. Aber höher als alle Götter stand dem Römer die heilige Stadt selbst, die ewige Roma, das war die wahrhafte Göttin, zu der er betete, das war der Altar, auf dem er sein ganzes Dasein freudig als Opfer darbrachte. Der Römer liebte die Götter nur, insofern sie Rom bewachten und beschützten, er betete nur zu ihnen, auf daß sie von Rom Verderben abwenden möchten und Unheil.

So standen die Götter mehr drohend als liebend über dem Römer, dessen ernster, mehr dem Praktischen zugewandter Sinn auch der Poesie nicht gestattete, als freundliche Vermittlerin aufzutreten zwischen Göttern und Menschen, und mit ihren duftenden Blumengewinden Menschen und Götter zu einem einigen, unzertrennbaren Ganzen zu vereinen. Bei den Griechen lebten die Götter mit den Menschen und für die Menschen, sie lebten und liebten mit ihnen, litten an menschlicher Qual und irdischem Leid, und genossen irdische Lust und menschliches Glück, gleich dem Sterblichgebornen. Anders war es bei den Römern. Es konnten die Menschen zu den Göttern emporsteigen, aber die Götter konnten nicht in Menschengestalt wandern, und ferne mußten sie sich halten allen irdischen Genüssen, aller sterblichen Lust. Aber weil sie mit aller menschlichen Schwäche unbekannt sein sollten, fehlte den römischen Göttern auch dieser heitere, innige und frische Charakter, der den griechischen Göttern eigen ist. Die Römer wollten nicht ihre Götter gedacht wissen wie die Menschen, aber diese übermenschlichen, erhabenen Wesen standen ihnen

sern, weil der römische Geist in ernster, kalter Strenge es verschmähete, sie sich auszuschmücken mit dem Glanze der Poesie und phantasievoller Heiterkeit. Strenge wie der Charakter des Römers, war der Charakter seiner Gottheiten, und die Liebe, und der freudige Lebensgenuß hatten wenig zu thun mit diesen starren, herben Göttergestalten. Deshalb erscheinen die den Römern eigenthümlich angehörenden Mythen auch dürftig und poesielos, und die Götter selbst gehorchen der Politik und dem strengen Gesetz der Nützlichkeit.

Die eigenthümlichen Verhältnisse der Stadt hatten ebenfalls ihren Theil an diesem Charakter der Götter. Rom, stets bedroht von innern und äußern Feinden, stets kampfesbereit und schlachtengewaffnet, stets sorgend und ringend, und voll ernster Anforderungen, dies alte, strenge Rom, es konnte sich nicht aufschwingen zu den tollen Sphären harmloser Heiterkeit und tändelnden Genusses, es mußte überall die Wirklichkeit und Wahrheit in ihrer Nacktheit sehen, und darüber verhüllte sich die Schönheit und die Poesie, und barg ihr Haupt unter den Schleiern der Nützlichkeit und des Praktischen, und unter dieser Hülle verloren ihre Formen an freier Schönheit und üppiger Lust, und wurden ernst und strenge, gleich dem Römer und seiner ewigen Stadt.

Aus griechischen Auswanderern, aus Colonisten, die aus andern Theilen des alten Italiens sich übersiedelten, bestand die Bevölkerung der immer wachsenden und gedeihenden Stadt, die durch glücklich geführte Kriege, durch Bündnisse mit den Nachbarvölkern, sich immer mehr ausbreitete und vergrößerte. Und diese verschiedenartig zusammengewürfelten Menschen, sie führten auch die verschiedenartigen Götter, denen sie Verehrung zollten, mit ein in Roms Mauern, sie gründeten ihnen

Altäre und Tempel und lehrten ihren Cultus und ihre Anbetung den Römern, die in ihrer allgemeinen Furcht vor den Göttern es nicht wagten, den eingewanderten Göttern ihre Verehrung zu verſagen, weil ſie im Zorne alsdann Rom Verderben bringen möchten.

So wurzelten die verſchiedenſten Gottheiten ſich feſt auf dem ihnen fremden Boden und fanden dort Verehrung und bleibende Stätte. Mit den eingewanderten Griechen, und beſonders den aus Troja Geflüchteten, an deren Spitze Aeneas ſtand, kamen die griechiſchen Götter, die Sabiniſchen Weiber brachten ihre Gottheiten mit, ebenſo die einwandernden Latiner und Pelasger, und ſie Alle wurden ſpäter oder früher aufgenommen in die Zahl der römiſchen Gottheiten. Aber näher einzugehen auf die Geſchichte Roms, auf ihre wachſende Größe, ihre herrliche Blüthe und ihren allmähligen Verfall, müſſen wir uns hier enthalten. Wir haben es hier nur mit ihren Gottheiten zu thun, und wollten durch dieſe flüchtigen Bemerkungen nur den verſchiedenartigen und mannigfaltigen Charakter der römiſchen Götter zu näherem Verſtändniß andeuten.

Wenn wir uns jetzt der Betrachtung der einzelnen römiſchen Gottheiten zuwenden, ſo haben wir ihnen zunächſt folgende Eintheilung zu geben: I. Die Götter des Himmels. (Die drei Capitoliniſchen Götter.) II. Die Götter der Erdenwelt. (Die Götter der Erde und des Feldes. — Die Götter des Waldes. — Die Götter des Waſſers und Windes. — Die Götter des Lebens, der Stadt und des Hauſes.) — III. Die Götter der Unterwelt.

# I. Die Götter des Himmels

oder

## Die drei Capitoliniſchen Götter.

### Jupiter (Zeus*).

Hoch über allen Welten ſteht Jupiter, der Himmelsvater, von ihm aus ſtrömt alles Gute und aller Erdenſegen, auch ſendet er das Licht als Jupiter Lucetius, und weil er als Himmel ſich wölbt über der Erde, heißt er auch Jupiter Supinalis (der ſich nach oben Wölbende). In ſeiner Hand ruhet Himmel und Erde, aller Elemente Urſprung iſt er, als Jupiter Pluvius läßt er es regnen, donnert als Tonitrualis, ſendet Blitz als Fulgurator, oder Fulminator, und erheitert dann wieder als Jupiter Serenator den umwölkten Himmel. — Die Geſchicke aller Welten ruhen in ihm; aber auch in jedem Einzelnen, in jeder Beziehung des Menſchenlebens waltet Jupiter, und ſo zerſpaltet ſich ſeine Weſenheit in vielfache Bedeutungen. Je nach ſeinen Leiſtungen und ſeiner Wirkſamkeit theilt ſich der höchſte Gott in ſich ſelber, und iſt immer das eine, uranfängliche, unzertrennbare Ganze, in Benennung und Bedeutſamkeit vielfach geſchieden.

---

*) Die aus Griechenland eingewanderten Gottheiten bezeichnen wir kurz dadurch, daß wir in einer Parenthese die griechiſche Benennung beifügen.

In allen Dingen ruht Zeus, und deshalb hat man ihn bei allem Anfang und allem Beginnen anzurufen, er ist der Lenker der Geschicke und der Welt, der Beste und Höchste (**Optimus Maximus**). So thront er hoch über der heiligen Roma und über Latium auf dem Capitolinischen Berge (**Capitolium**). Dort stand sein erhabenstes und größtes Heiligthum, und von dort aus herrschte er über Rom mit Zorn und Liebe, mit Schreckniß und Güte. Nicht von Anbeginn her war ihm dieser heilige Berg gewidmet, sondern es standen dort die Altäre aller übrigen Götter der Römer, und Alle hatten sie dort ihr Heiligthum. Tarquinius aber, der fünfte der römischen Könige, hatte in seiner letzten Schlacht ein Gelübde gethan, wenn die Götter ihm Sieg verliehen, dem Jupiter, der Juno und Minerva einen Tempel zu bauen. Als er dann, siegesgekrönt, nach Rom zurückkehrte, war er sorglich bedacht, sein Gelübde zu erfüllen, und fragte die Auguren (Wahrsager), welcher Ort der Stadt am geeignetsten sein möchte und den Göttern am angenehmsten. Die Auguren nannten ihm den Capitolinischen Hügel, und getreu dem Befehl, beschloß Tarquinius, dort den gelobten Tempel zu errichten. Vorher aber mußten die Tempel und Heiligthümer der übrigen Götter von dem Hügel entfernt werden, und es wurden daher die Götter von ihren Priestern befragt, wohin sie ihre Altäre wollten versetzt haben. Alle Götter und Halbgötter waren bereit, den höchsten Göttern zu weichen, und fügten sich willig in die Versetzung an einen andern Ort, nur die Götter der Grenzen und der Jugend wollten sich durch kein Flehen der Auguren bewegen lassen, von ihrem Platze zu weichen. Die Auguren deuteten dies dahin, daß die Grenzen der Stadt Rom niemals verrückt, ihre jugendliche Kraft

niemals geschwächt werden könne, und froh der Verheißung, willfahrte man ihnen, und ließ die Altäre der Götter der Grenzen und der Jugend im Umkreis des Heiligthums der Capitolinischen Götter. Als man nun aber den Grund legte zu dem Heiligthum und die Erde aufgrub, fand man tief in derselben den Kopf eines Menschen, der noch so frisch war, als sei er eben erst vom Rumpfe abgehauen, und das Blut, das von ihm dampfend herunterfloß, war noch warm. Die Wahrsager und Zeichendeuter erklärten dies Wunder dahin, daß der Ort, wo dieser Kopf gefunden, dereinst das Haupt von ganz Italien sein solle. Froh dieser Zukunftsdeutung grub man den Kopf wiederum in die Erde und nannte den Hügel nach dem Worte Caput (Haupt) das Capitolium. (Nach der Erzählung des Dionysius von Halikarnaß.)

Auf dem Capitolium nun ward dem Jupiter, der Juno und Minerva ihr Heiligthum errichtet, und dort thronten diese drei als die erhabensten und höchsten der Götter. Von dort aus wachte Jupiter über das Geschick der Römer und segnete ihre glorwürdigen Thaten, besonders auch schützte er die Krieger und behütete die Schlacht. Deshalb auch hieß er Imperator (Feldherr), Victor (Sieger) und Invictus (der Unbesiegte). Dem Jupiter Feretrius (der die Feinde Vernichtende) hatte schon Romulus auf dem Capitolinischen Hügel einen Tempel errichtet, eben so dem Jupiter Stator (Flucht-Hemmenden).

Dem Jupiter Feretrius oder Capitolinus feierte man auch alljährlich die Capitolinischen Spiele mit Wettkämpfen und Ringen und Festlichkeiten jeglicher Art, und dem sieg-verleihenden Jupiter zu Ehren führten die heimkehrenden Sieger ihre prächtigen Triumphzüge auf. Aber auch über allen staat-

lichen und bürgerlichen Verhältniſſen wachte Jupiter. Zu ihm daher mußten alle Beamten und Volksvertreter beten, und die Conſuln flehten beim Antritt ihres Amtes zuerſt in dem Tempel des Jupiters dieſen um Schutz und Beiſtand an. Jupiter, als die Urquelle alles Rechts und aller Gerechtigkeit, ward daher auch angerufen bei Verträgen und eidlichen Betheuerungen, denn er war der Gott der Treue, der Jupiter Fidius, und deshalb wurden auch die Ehen von den Prieſtern des Jupiter Fidius geſegnet und eingeweiht. Ihm, als dem Gott der Liebe und Eintracht, ward alljährlich das Feſt der Chariſtien gefeiert, wobei alle Blutsverwandte ſich zum gemeinſamen Mahle vereinten, alle Zwiſtigkeiten unter ſich ausglichen, und in Liebe und Eintracht zu leben dem Jupiter Fidius gelobten.

Und wie er in häuslicher Beziehung wachte über Eintracht und Treue, ſo war er auch der Schirmherr der Volksbündniſſe und Verträge, und beſonders der Schutzherr des Latinerbundes, weshalb man dem Jupiter Latialis alle Jahre auf dem Albanerberge, dem Capitolium gegenüber, die feriae Latinae feierte. Bei dieſem Feſte mußten alle Obrigkeiten zugegen ſein, und der Conſul ſelbſt, in Gemeinſchaft mit den Abgeordneten der dreißig albaniſchen Völkerſchaften, das Opfer, welches aus weißen Stieren beſtand, verrichten *).

Mehr als irgend ein anderes Volk waren die Römer dem Aberglauben zugeneigt, und die Zeichendeuterei nahm daher bei ihren religiöſen Gebräuchen eine ſehr wichtige Stelle ein. Man beobachtete und deutete den Flug der Vögel, den Zug der Wolken, und ſuchte jedes zufällige Begegniß als

*) Vgl. Hartung, die Religion der Römer. II. 19.

ein vom Jupiter **Prodigialis** geſandtes Zeichen zu deuten. Beſonders verkündigte Jupiter ſeinen Willen und ſeine Befehle, ſeinen Beifall und Unwillen durch die Blitze und es gab eine eigene Theorie der Blitze, die in zwölf verſchiedene Arten eingetheilt, und als die wichtigſten Botſchaften Jupiters gedeutet wurden. Dieſe Theorie war niedergelegt in den ſogenannten **libri fulgurales**, und ſie nahm in der Wiſſenſchaft der Prieſter einen hohen Rang ein. In weiteſter Ausdehnung wurden die Blitze eingetheilt in **fulmina publica**, Blitze, die das Gemeinwohl betrafen, und in **fulmina privata**, ſolche Blitze, die ſich auf das Schickſal von Individuen bezogen, aber es gab auch Blitze **familiaria**, die das ganze Leben und Daſein betrafen. Geheiligt war die Stelle, wo ein Menſch vom Blitz erſchlagen worden; man umzäunte ſie und nannte dieſe Umzäunung **Bidental**. Ein Bidental zu überſchreiten, oder hinwegzunehmen galt für frevelhaft; unbeerdigt lag in ſeiner Mitte der Erſchlagene, und mit feierlichen Schafopfern ſuchte man den zürnenden Gott zu verſöhnen *).

Geheiligt war dem Jupiter der Feuerſtein, welcher in den älteſten Zeiten das verehrte Bild des Gottes ſelber war, ferner die Trauerweide, die Kaſtanie, die Buche und die Spießeiche. Unter den Thieren war der Adler ſein Symbol, und Hunde und Gänſe, als Zeichen der Treue und Wachſamkeit, wurden auf dem Capitol zur Ehre Jupiters erhalten. Geheiligt war dem Gotte auch die weiße Farbe, weiße Roſſe zogen ſeinen Wagen, weiße Stiere wurden ihm geopfert, in weißen Gewändern huldigten ihm ſeine Prieſter, und in weißen Mänteln gingen die neugewählten

*) Vgl. Creuzer a. a. O. S. 304.

Consuln zum Capitole hinauf, um zur Verwaltung ihres Amtes sich den Segen Jupiters zu erflehen. Auch in Darstellungen und Bildnissen suchten die Künstler des alten Roms den Gott vielfach zu feiern. Auf dem Capitole prangte die colossale Statue Jupiters, die aus den Harnischen, Helmen und Beinschienen der in den Samniterkriegen getödteten und verwundeten Feinde gegossen war auf Befehl des Consuls Carvilius, dessen eigenes Bild, aus den Feilspänen der Jupiterstatue gegossen, derselben zu Füßen stand. (Plin. H. N. XXXIV.)

## Juno (Here).

Juno, die Königin des Himmels (Regina), steht als weibliches Princip dem Jupiter zur Seite, und was Jupiter den Männern, das ist Juno den Weibern, ihre Schutzgöttin in allen Beziehungen des Lebens. Aber auch in geistiger Bedeutung steht Juno dem Jupiter würdig zur Seite, und beschützt zunächst alle menschlichen und socialen Verhältnisse, deren Bedingniß Treue und Gerechtigkeit ist. Den Flüchtigen und Verfolgten auch gewährte sie Schutz und nahe am Capitol war ein Heiligthum der Juno, Panda, das immer offen stand, und in dem die Schutzflehenden Aufnahme und Nahrung von den Priestern der Göttin erhielten.

Auch über die Elemente und über den Aether herrschte Juno; der Blitze bediente sie sich selten, aber sie wachte über den regelmäßigen Lauf der Gestirne, der Sonne und des Mondes, und war daher die Göttin, welche die Jahreszeiten sowohl, als auch die Eintheilung der Zeit in Jahre, Monate und Tage gegeben, weshalb sie auch Juno Kalendaris genannt ward.

Auch dem Gelde, als dem wichtigsten Verkehrsmittel in allen Lebensverhältnissen, steht Juno vor und hat daher den Beinamen Moneta. Am wichtigsten aber war ihre Wirksamkeit in Bezug auf das ganze Leben der Frauen. Diese begleitete sie von der Wiege bis zum Grabe, als treueste Führerin, Gefährtin und Lenkerin, und in allen, selbst den wichtigsten und unwichtigsten Vorgegnissen stand Juno dem Weibe zur Seite. War eine Tochter geboren, so dankte man dafür der Juno Lucina, der geburtshelfenden Göttin, der dann nach der Entbindung eine ganze Woche hindurch im Hause der Wöchnerin ein Tisch bereitet stand. Die Juno Natalis sodann sorgte für die Erhaltung der neugebornen Kinder, und die Juno Matuta war darauf bedacht, daß unter den Geschwistern und Verwandten stets das einigende Band der Liebe und Treue herrschte. Die Juno Matuta verlangte auch, daß man sich der verwaisten Kinder naher Angehöriger liebend erbarme, und sie nicht der Aufsicht und Pflege liebloser Dienerschaft überlasse, die Dienerinnen und Sklavinnen waren ihr in diesem Sinne darum auch besonders verhaßt, und an dem der Juno Matuta geweihten Feste der Matrallen betete man um Heil und Glück nicht für die eigenen, sondern für die Geschwisterkinder, führte eine Sklavin in den Tempel, und gab ihr, um der Göttin genugzuthun, eine Ohrfeige.

Dem heranwachsenden, zur Jungfrau emporblühenden Mädchen stand Juno Virginensis rathend zur Seite und erleichterte die Menstruation als Juno Mena (welche Mena auch von Einigen eine Tochter Jupiters genannt wird).

Hatte Juno die Jungfrau durch alle ihre Tage begleitet, so stand sie dann besonders der Braut hülfreich zur Seite. Sie begleitete als himmlische Pronuba die Braut an ihrem

Hochzeitstage, und die Ehefrau, welche an diesem Tage der römischen Braut zur Seite stand, ward nach dieser unsichtbaren göttlichen Geleiterin Pronuba genannt. — Begab sich die Braut am Hochzeittage in das Haus ihres Bräutigams, so segnete nebst dem Juviter Domiducus, die Juno Domiduca ihren Weg. War dann die Braut zu dem Hause ihres Gatten gelangt, so mußte es ihre erste und heiligste Sorge sein, die Pfosten der Thüre mit Wolle zu umwinden, und dann sie mit Oel zu salben, als symbolische Andeutung, daß ihr hinfort das Haus des Gatten gleich einem heiligen Tempel sein solle, in dem sie als keusche, reine Priesterin waltete. Bei diesem Einölen der Pfosten stand der Braut die Juno Unxia zur Seite. Dem Bräutigam aber half Juno Cinxia den geknoteten Gürtel der Braut lösen. Die Juno Prema geleitete das bräutliche Paar in das hochzeitliche Bette, und dem Acte der Liebe alsdann stand die Juno Perturda und Perfica vor. Die Schwangere ward überwacht und behütet von der Juno Fluonia und in den Kindesnöthen flehte man zur Juno Lucina. Auch der Unfruchtbarkeit steuerte Juno, wenn man sie im rechten Sinne darum anflehte und sich betend wandte zu der Juno Februata, und ihr zu Ehren feierte man das Fest der Luperci. An demselben durchrannten Männer, halbnackt, und mit Ziegenfellen bekleidet, die Straßen, die ihnen begegnenden Frauen mit Riemen schlagend, die sie aus den Fellen frischgeopferter Ziegen geschnitten. Da die Ziege als das Symbol der Fruchtbarkeit galt, ward die Berührung und Peitschung mit dem Ziegenfell von den Weibern, besonders wenn sie an Unfruchtbarkeit litten, gerne geduldet, und man sagte von diesem Schlagen: „Der Bock bespringt die Weiber." Dieser Ausdruck war aus einer alten Sage ent-

ſproſſen. Denn als einſt Unfruchtbarkeit und Dürre das Land heimſuchte, und das Kind im Mutterleibe ſchon verdorrte, begaben ſich die Eheweiber Roms in den Tempel und Hain der Juno Lucina, und auf ihren Knien liegend, flehten ſie zu der hülfreichen Göttin um ein Rettungsmittel. Und der heilige Hain rauſchte auf und murmelte vernehmlich: „Der Bock muß die italiſchen Matronen beſpringen.“ Man deutete das Orakel in oben beſchriebener Weiſe, daß man die Weiber mit Ziegenhaut ſchlug, und da ſich dies Mittel wirkſam erwieſen gegen die Unfruchtbarkeit, ward das Feſt der Luperci alljährlich wiederholt. (Ovid Faſt. II. 441. Hartung. II. 67.)

Ein anderes, der Juno geheiligtes Feſt waren die Matronalien, die am erſten März gefeiert wurden. Als Göttin und Schützerin der verheiratheten Frauen galt Juno Matrona, und deshalb verſammelten ſich zu den Matronalien alle verheiratheten Weiber zu dem heiligen Feſte, durch welches man das Andenken der durch Romulus erfolgten Einſetzung der Ehe feierte. An dieſem Tage wurden die Weiber von ihren Gatten und Freunden reichlich beſchenkt, und vertheilten ihrerſeits Geſchenke an ihre Sclavinnen und Dienerinnen.

Auch für die Eintracht der Ehe ſorgte die Göttin als Juno Conciliatrix oder Viriplaca. Als ſolche hatte ſie ein Heiligthum auf dem Palatiniſchen Berge, und dorthin begab ſich mit ihrem Gatten die beleidigte Ehefrau, und vor dem Bilde der Göttin klagte ſie ihn an, und erleichterte ihr bekümmertes Herz durch offene Darlegung ihrer Schuld oder Unſchuld. Dort ſuchte dann der Gatte ſich zu vertheidigen und zu rechtfertigen, und kehrte verſöhnt mit ſeiner Gattin in ſein Haus zurück. Dieſe Art der Verſöhnung trug ihre ſegens-

vollen Folgen und erhielt die Gatten in Eintracht und Liebe, und so vergingen fünfhundertundzwanzig Jahre, ohne daß in Rom eine Ehescheidung stattgefunden, wofür man segnend die Juno Manturna pries.

---

## Minerva (Pallas Athene).

Minerva, die griechische Pallas Athene, war die dritte der Capitolinischen Götter, und unter ihrer Obhut stand das geistige Leben und Dasein des römischen Volkes. Sorgte Juno mehr für das materielle, irdische Wohl des Weibes, so überwachte Minerva ihr geistiges Wesen, stand ihr fördernd zur Seite in all ihrem Thun, und in jeder Beschäftigung, und machte sie geschickt in allen den Pflichten und Verrichtungen, die dem Weibe als thätiger Herrin des Hauses oblagen. So war sie es, welche die Weiber im Nähen, im Spinnen und Weben unterrichtete, und besonders waren es die Wollarbeiten und Webereien, denen Minerva vorstand.

Aber auch das höhere, geistige Leben war unter ihre Obhut gestellt. Sie war die Beschützerin der Künste und Gewerbe, und deshalb beteten zu ihr die Maler, Dichter, Aerzte, so wie die Gewerbtreibenden jeglicher Art. Auch die Musik war eine Erfindung Minerva's, und besonders waren es die Blasinstrumente, die Tubae, welche diese Göttin sich ersonnen, und die daher bei dem großen Feste der Göttin vorzugsweise in Anwendung kamen. Auch die Erfindung der Zahlen wird der Minerva zugeschrieben, und darauf soll sich das Fest der Nageleinschlagung behufs der Jahresrechnung bezogen haben. Alljährlich begab sich der Dictator auf das Capitol, um in dem Heiligthum der Minerva, das rechts neben

dem Jupiters ſtand, einen Nagel einzuſchlagen. Es war aber die Zahl 5 der Minerva heilig, deshalb ward auch ihr großes Feſt fünf Tage lang gefeiert, begann am fünften Tage nach des Märzen Idus und hieß Quinquatrus, bei welchem Minerva den myſtiſchen Beinamen Cavta erhielt, entweder als Tochter des Hauſes, oder als die durch geiſtige Kraft Herrſchende. (Ovid Faſt. III.) Aber auch im Kriege war Minerva's Schutz von hoher Bedeutung; ſie ſegnete den Krieger mit Klugheit und Liſt, mit Ausdauer und Muth, und indem ſie ihn ſo geiſtig waffnete und rüſtete, war ſie die mittelbare Siegesverleiherin.

Zu den Heiligthümern Roms gehörte auch das berühmte Palladium, das von Griechenland nach Rom ausgewandert war. Diomedes und Odyſſeus nämlich hatten das von uns ſchon früher beſprochene Palladium kurz vor der Einnahme Ilions aus dem dortigen heiligen Tempel der Pallas Athene entführt, weil ein altes Orakel den Troern ſo lange die Unbeſiegbarkeit ſicherte, als dies heilige Panier ihre Mauern beſchützte. Diomedes war es, der das Palladium in ſeinem Beſitz behielt und es bei allen ſeinen Irrfahrten mit ſich umherführte. Seine vielen Mißgeſchicke und Drangſale aber ließen ihn endlich fürchten, es zürne ihm die Göttin wegen des geraubten Heiligthums, und er beſchloß deshalb, es dem letzten Abkömmling der Königsfamilie Troja's, dem nach Italien ausgewanderten Aeneas, als heiliges Erbtheil der untergegangenen Stadt zu übergeben. Als er nach Calabrien und zum Aeneas kam, traf er dieſen mit verhülltem Haupte, den Göttern opfernd. Er übergab daher das Palladium dem Nautes, einem Gefährten des Aeneas, und ſo lange die ausgewanderten Griechen in Alba wohnten, blieb das Heilig-

thum nun im Beſitz des Nautes und ſeiner Familie. Als ſie ſich aber ſpäter nach Rom wandten, ſchenkte Nautes das Palladium an die ewige Stadt, damit ſie durch deſſen heiligen Schutz auch die unüberwindliche bleibe. Es gehörte von nun an zu den geheimen Unterpfändern des Reichs und ward im Tempel der Veſta aufbewahrt. Dieſe Minerva, deren Geheimdienſt nur der Familie des Nautes bekannt war, hieß auch die Minerva Nautia. (Dionyſ. Halikarn. I. u. VI.)

# II. Die Götter der Erdenwelt.

## I. Die Götter der Erde und des Feldes.

### Tellus.

Tellus, die Göttin der Erde, wird gedacht als das ernährende, erhaltene und fördernde Princip, als die Erdseele, die daher auch oft als Gegensatz des Jupiters, der Himmelsseele, erscheint. Sie gehört zu den mächtigsten Erdengöttern, und wenn sie zürnt, verdorrt die Erdfläche, und wird unfruchtbar. Ihr, als der stets Zeugenden und Fortwirkenden opferte man daher an ihrem Feste **Fordicidia**, das auf den funfzehnten April fiel, trächtige Kühe. Auf der Burg, im Beisein der Vestalischen Jungfrauen, schlachtete bei diesem Opferfeste der Pontifex die Kuh und übergab das derselben entnommene Kalb den Vestalinnen, die es zu Asche verbrannten, und diese Asche im Vestatempel an den Palilien zu Räucherungen verwandten. (Ovid Fasten. IV. 629.)

Weil von dem Gedeihen der Saaten und dem Reifen der Früchte, welches Alles zum Theil ein Segen der Tellus war, die Wohlfahrt der Familien abhing, ward Tellus auch aufgenommen in den Familiengottesdienst, und man opferte ihr vor der Aussaat und nach der Ernte mit der Ceres zugleich. Auch bei den Todtenfeiern ward der Tellus geopfert, denn in ihren heiligen Schooß stieg der Abgeschiedene hinab, und

deshalb, wenn man dem Verstorbenen die letzten Ehren erwies, brachte man der Tellus und Ceres ein Schwein als Opfer dar. Auch bei den im Januar gefeierten **Feriae sementivae** (Saatfeste) opferte man, neben den übrigen Feldgottheiten, der Tellus. (Ovid Fasten. I. 662.)

Der Erdgöttin zur Seite stand der Erdgott Tellumo, und die beiden Genien Altor (der Ernährer) und Rusor (der Zurücknehmende), der das ausgesäete Saamenkorn zu neuer Fruchtbarkeit in den Schooß der Erde zurücklegte und bettete.

---

### Ceres (Demeter), Liber (Dionysos) und Libera.

Ceres (Demeter), die Göttin des Feldbaues, erscheint in nächster und innigster Beziehung zur Tellus, mit der sie zum größten Theil auch denselben Kreis des Wirkens und Schaffens hatte. Denn sie war es, die für die Fruchtbarkeit der Erde sorgte, die Saaten segnete und den Mißwachs fern hielt. Bei einer großen Dürre hatten die Römer sich hülfeflehend dieser fremden Gottheit zugewandt, ihr einen Tempel gebaut und griechische Priesterinnen berufen, damit sie den Dienst der Göttin in seiner Aechtheit und Reinheit verrichteten. Die also eingebürgerte Göttin, deren Wesen Anfangs der Tellus am meisten entsprach, nahm aber bald eine wichtigere Stellung ein, als diese römische Erdgöttin, denn ihr Wirken dehnte sich auch auf das politische Leben des römischen Volkes aus. An dem großen Feste der Ceres sandten die Plebejer einander Blumensträuße zu, und die Güter derjenigen, welche wegen politischer Vergehen den Tod erleiden mußten, fielen häufig dem Tempel der Ceres anheim. Dionysius (VIII. 79.) erzählt, daß, als Spurius Cassius,

verdächtigt, die Freiheiten der Republik tyranniſch unterdrücken zu wollen, zum Tode verurtheilt ward, ſeine Güter verkauft, und aus dafür gelöſetem Gelde, außer vielen andern Geſchenken für die Götter, zwei Bildſäulen von Erz für den Tempel der Ceres gefertigt wurden. Auch die Senatsbeſchlüſſe wurden in dem Cerestempel niedergelegt.

Das große Feſt dieſer Göttin, die Cerealia, wurde im April gefeiert und an demſelben fanden Spiele und Wettkämpfe im Circus ſtatt, Blumen und Nüſſe wurden unter das Volk ausgetheilt, man ging in weißen feſtlichen Gewändern und feierliche Gelage und Gaſtmahle wurden veranſtaltet.

Aber nicht der Ceres allein galten die Cerealien, ſondern mit ihr zugleich opferte man dem Liber (Dionyſos) und der Libera.

Liber und Libera, welche Letztere nur als das willkührlich dem Liber beigegebene weibliche Princip erſcheint, theilten den Tempel der Ceres, ſo wie das ihr geweihte Feſt. Ovid ſagt, daß der Gott Liber mit dem Weine in nahe Berührung zu ſetzen ſei (Faſten, III. 765). Cicero aber identificirt ihn geradezu mit dem Wein. „Wir nennen die Feldfrüchte Ceres und den Wein Liber. Deshalb ſagt Terentius: „Wo Ceres fehlt und Liber, fröſtelt Venus.“ (Cicero de natura deorum. II. 24.)

Außer an den Cerealien feierte man den Gott beſonders an den im März ſtatt findenden Liberalien, und alsdann fand das Feſt in jener ausgelaſſenen, übermüthigen Weiſe ſtatt, wie ſie überall das Weſen des Weingottes charakteriſirt. Hartung gibt über das Feſt des Liber folgende Stelle Auguſtin's (VII. 21.) an: „Welchen Grad von Schändlichkeit die Verehrung des Liber erſtiegen hat, iſt ſchwer zu ſagen.

Unter Anderm, was zu erzählen zu umständlich wäre, meldet Varro, daß auf den Straßen Italiens gewisse Geremonien mit so gränzenloser Schändlichkeit begangen wurden, daß man zu Ehren des Liber männliche Schamtheile verehrte, und die Liederlichkeit nicht wenigstens in der doch noch etwas verschämtern Heimlichkeit, sondern auf offener Straße ihr Wesen trieb. Denn dieses scheußliche Glied wurde in den Festtagen des Liber mit großer Wichtigkeit auf ein Gestell gepflanzt, und erst auf dem Lande die Wege und Straßen entlang und hernach bis in die Stadt herumgeschleppt. In dem Städtchen Lirinum wurde dem Liber allein ein ganzer Monat gewidmet, wo alle Tage die unzüchtigsten Reden zu hören waren, bis das Glied über den Marktplatz getragen und wieder an Ort und Stelle gebracht war: und diesem unehrbaren Gliede mußte die ehrbarste Matrone vor den Augen aller Welt einen Kranz aufsetzen. Freilich, so mußte der Gott Liber zum Gedeihen der Aussaat günstig gemacht, so der Einfluß böser Dämonen von den Feldern getrieben werden, daß die Matrone auf offener Straße zu thun gezwungen wurde, was der Lastdirne im Theater nicht zu gestatten war, wenn Matronen zusähen."

Die Verehrung des Liber, die auf eine Vermischung der Vorstellungen von dem griechischen Dionysos und Priapos hindeutet, verbreitete sich von Lavinium und dem Lande (denn Liber als der Weingott ward besonders auch von den Weinbau treibenden Landleuten verehrt) auch nach Rom hin, und wenn der ernste Charakter der Römer auch der allzugroßen Ausgelassenheit und Ueppigkeit bei den Liberalien wehrte, so ward doch auch hier mit Wettspielen und Ringen, mit Trinkgelagen und Festen und lautschallender Lust das Andenken des Wein-

gottes Liber gefeiert. An den Liberalien war es zugleich, daß man den römischen Jünglingen die männliche Toga ertheilte.

Libera, die weibliche Beisitzerin des Liber, wird bald mit der Venus, bald mit Ariadne identificirt. Liber und Libera, im Verein mit der Ceres, rief man um Hülfe an in den Zeiten der Gefahr; so berichtet uns Dionysius von Halicarnaß, daß der Dictator Aulus Postumius, bevor er zur Schlacht auszog gegen die Lateiner, diesen drei Gottheiten einen Tempel zu bauen gelobte, wenn sie dafür der Republik in der Schlacht beistehen würden. Nach glücklich erlangtem Siege verordnete deshalb der Senat, daß die gewonnene Beute zum Bau dieses Tempels verwandt werden sollte. Dieser Tempel ward am Ende des großen Circus errichtet und von Spurius Cassius eingeweiht. (Dionys. VI.)

Aber nicht bloß um Schutz im Kriege flehte man zu diesen Gottheiten, sondern auch um Segen des Landes und der Früchte. Dionysius erzählt davon: „Da dem Postumius in der Schlacht gegen die Volsker Alles nach Wunsch gegangen, so ließ er seine Todten begraben, die Armen reinigen und kehrte nach Rom zurück. Bei seinem Einzuge in die Stadt hielt er einen Triumphzug, in welchem er viele Wagen voll Waffen und reicher Beute, so wie fünftausend Kriegsgefangene aufführte. Von dem zehnten Theile der Beute, der sich auf vierzig Talente belief, stellte er den Göttern zu Ehren Spiele und Opfer an, und ließ der Ceres, dem Liber und der Libera Tempel erbauen, um sein geleistetes Gelübde zu erfüllen. Denn da es ihm im Anfange des Krieges an Lebensmitteln fehlte, und er sehr befürchten mußte, daß ihm solche bald gänzlich mangeln würden, theils, weil in der römischen

Landschaft ein Mißwachs ausgebrochen war, theils weil der Krieg die Zufuhr von Lebensmitteln aus fremden Ländern hinderte, so ließ er die Sibyllinischen Bücher befragen, und erfuhr aus denselben, daß es nothwendig sei, sich obengenannte drei Gottheiten geneigt zu machen. Er that deshalb, ehe er mit der Armee Rom verließ, das Gelübde, wenn unter seiner Dictatur das nächste Jahr fruchtbringend sei, den drei Gottheiten, Ceres, Liber und Libera, einen Tempel zu bauen und alljährliche Opfer anzuordnen. Die drei Götter erhörten seine Bitte, und segneten das Land so überreich, daß es nicht bloß eine reiche Erndte, sondern auch Ueberfluß an allen Baumfrüchten hatte. Seinem Gelübde getreu, ließ ihnen Postumius, nach Rom zurückgekehrt, nun einen Tempel erbauen. Ganz Rom feierte den Göttern zu Ehren ein glänzendes Fest und brachte ihnen Dankopfer dar für ihre segensvolle Hülfe." (Dionys. VI.)

---

## Saturnus.

Saturnus, der Gott des Feldbaues, gehört zu den ältesten Göttern Roms, und genoß frühe schon bei ihnen der größten Verehrung. Er war es, der sie den Ackerbau gelehrt, und damit den Grund gelegt zu aller Cultur und Gesittung, mithin auch zum Glücke und Wohlleben des Volkes.

Einer alten Sage zufolge soll Saturnus schon lange vor Jupiters Zeiten über Italien regiert haben, und die Zeit seiner Regierung war die goldene Zeit, in der aller Jahreszeiten Reichthum und Hervorbringung dem glücklichen Menschengeschlechte in üppigster Fülle erblühete. (Dionys. I.)

Saturn, der Bringer des Ackerbaues, und somit des

Friedens, der die wilden Völker vom Nomadenthum entwöhnte, sie Ansiedelung und Häuslichkeit lieben lehrte, und sie zu den sanften Künsten des Friedens bildete, Saturn war der eigentliche Erlöser und Heilbringer, der Gott, der zur Erde herniedergestiegen, um der Menschheit das Glück und die Sitte, die Cultur und Bildung zu bringen. So war also der Einfluß des Feldgottes nicht blos materieller, sondern auch geistiger Art, und in dieser vielfachen Wirksamkeit ward Saturnus als einer der Hauptgötter Roms gefeiert und verehrt.

Saturnus stand dem Feldbau in weitester Ausdehnung vor, denn nicht bloß das Korn und die Feldfrüchte, sondern Alles, was wächst und gedeiht, sei es im Feld, im Wald, im Garten oder auf Bergen, Alles, was grünt und blüht, was man säet und pflanzt, das pflegt und erhält Saturnus, dem als Veredler des Obstes und Pflanzer des Weinstockes auch der Beiname Vitisator gehört. — Bis in die kleinsten Details der Feldwirthschaft und des Ackerbaues erstreckte sich die segensreiche Wirksamkeit des Gottes, und in Allem, was das Wachsthum der Früchte oder des Kornes förderte, erkannte man des Gottes persönliche Wirksamkeit. So hieß, weil der Dünger zur wesentlichen Verbesserung des Ackerlandes diente, Saturnus deshalb auch Sterculius (der Düngende). Andere Beinamen des Gottes deuteten seine Wirksamkeit an in allen den einzelnen Dingen, aus welchen die Landwirthschaft und der Feldbau zusammengesetzt ist, so hieß er Imporcitor (der Einfurcher), Lacturnus, als Gott des in der Milch stehenden Getraides, Sator, der Säer u. s. w.

Deshalb weihete man auch dem Gotte die Erstlinge aller Früchte und aller Saaten, und brachte ihm Dankopfer dar nach vollendeter Erndte. Das Hauptfest des Gottes fand im

December statt, und schon Herkules soll diese sogenannten Saturnalien eingeführt haben. Man beging dieselben mit Gastgelagen und Schmausereien, und hielt offene Tafel für Jedermann, für den Freund sowohl, als für den Feind, denn unter Saturnus goldener Regierung, sagte man, lebte das Volk in Frieden und glücklicher Eintracht neben einander, und man kannte weder Betrug, Feindschaft und Sünde, noch auch Privatbesitz und Dienstbarkeit. Deshalb wurden an den Saturnalien die Dienenden und Sklaven besonders als Theilnehmer der Festlichkeiten betrachtet. Sie schmauseten an reichbesetzter Tafel, trugen Herrenkleider und Hüte, wurden bei Tische bedient, und selbst von jeder Dienstleistung für ihre Herrschaft während der Dauer des Festes entbunden. Alle Geschäfte ruheten, alle Gerichte feierten, alle Läden waren geschlossen, kein Krieg durfte begonnen, keine Schlacht geliefert, keine Bestrafung vorgenommen werden *). Der Haupttag des Festes war der Opalia, so genannt nach Ops, des Saturns Gemahlin. — Ursprünglich sollen auch Menschenopfer dem Saturnus am heiligen Altar dargebracht sein, wie Dionysius von Halikarnaß berichtet: „Man sagt auch, die alten Einwohner Italiens hätten dem Saturnus Menschen geopfert. Herkules aber habe, um dieser grausamen Sitte zu steuern, auf dem Saturnischen Hügel einen Altar gebaut, auf welchem er dem Saturnus die reinen Opfer, welche mit heiligem Feuer verbrannt wurden, stiftete. Damit aber die Römer in ihrem Gewissen sich nicht beunruhigen möchten darüber, daß sie die althergebrachten Opfer unterließen, so unterwies er sie, daß man, um den Zorn des Gottes zu versöhnen,

*) Vgl. Hartung, Religion der Römer. II. 126.

ſtatt der Menſchen, die man früher, an Händen und Füßen gebunden, in die Tiber warf, hölzerne Menſchenbilder machte, und dieſe, ſtatt der wirklichen Menſchen, den Göttern opferte, damit durch dieſen Schatten der alten Sitte das Gewiſſen der Römer von der Furcht vor dem Zorne des Saturnus befreit würde. Dieſer von Herkules eingeführte neue Gebrauch findet noch jetzt alle Jahre im Mai ſtatt, gleich nach der Zeit der Tag- und Nachtgleiche, an dem Tage, welchen ſie Idus nennen. An dieſem Tage verrichten erſt die Pontifices, welches die vornehmſten von allen Prieſtern ſind, nebſt den Jungfrauen, welche das ewige Feuer bewachen, den oberſten Befehlshabern der Armee und den Bürgern, welche dabei zugegen ſein dürfen, die beſtimmten Opfer, und ſchleudern ſodann dreißig Menſchenbilder, Argei genannt, von der heiligen Brücke hinunter in die Tiber. (Dion. Hal. I.)

## Ops.

Ops, die Göttin des Wohlſtandes und Ueberfluſſes, mußte natürlich die Gemahlin des Saturnus ſein. Er war es, der das Feld baute, es pflügte und jätete, und ſie ſorgte, daß ſeinem Bemühen reichlicher Lohn ward, daß die Werke des Saturnus mit Ueberfluß emporſchoſſen, und die Früchte, die er gepflanzt, die Saaten, die er geſtreuet, in reichlichen Maſſen aufſtiegen, und ſo den Menſchen eine Quelle des Wohlſtandes und der Behaglichkeit wurden. So iſt Ops weiter nichts, als eine natürliche Folge des ſegensreichen Wirkens des Feldgottes Saturnus und muß daher dieſem in nächſter Beziehung verbunden ſein. Der Erdboden war ihr Wohnſitz, denn aus der Erde ſtieg den Menſchen der Wohlſtand empor,

und wenn man bei heiligen Gelübden sie anrief, schlug man dazu betheuernd auf den Erdboden. Sie theilte mit Saturnus den Tempel und die Verehrung an den Saturnalien, außerdem war ihr der fünfundzwanzigste August, genannt **Opiconsivia**, heilig. An diesem Tage begab sich der Fürstpriester verschleierten Hauptes mit den Vestalischen Jungfrauen hinauf in die Burg, und brachte dort in einem der Göttin geweihten Gemach bei verschlossenen Thüren auf einem ehernen Becken Opfer dar. (Hartung. II. 130.)

Diesen beiden Gottheiten stehen viele hülfreiche Göttinnen zur Seite, die wiederum einzelne Abtheilungen und Verrichtungen des Feldbaues personificiren. So Seja, die Göttin des Säens, Segetia, die Göttin der Saat, und Semonia, die Göttin des Samens, dann die drei Erndtegöttinnen, Secia, die Göttin des Kornschneidens, Messia, die Göttin des Einerndtens, und Tutelina, die Göttin des Aufspeicherns. — Wahrscheinlich aber waren diese Göttinnen nur die Eine Göttin Ops, wie sie in verschiedenen Gestaltungen und Erscheinungen sich zur Anschauung brachte. So auch bezeichnen die Genien, welche für das Gedeihen der Saaten sorgten, nur das segensreiche Wirken der Göttin des Wohlstandes, und können füglich nur als Epitheta der Göttin betrachtet werden. Als Runcina jätete sie das Unkraut aus, als Patella begünstigte sie das Wachsthum der Saaten, als Volutina sorgte sie, daß sich die Aehren gut mit Bälgen umhüllten, sie ließ als Lacturcia die Körner in der Milch gedeihen und sorgte als Hostilina für den gleichmäßigen Stand der Saat auf dem Felde. Dann auch stand sie als Terensis dem Dreschen vor, und begünstigte als Puta das Beschneiden der Bäume und Weinstöcke. (Hartung. II. 132.)

## Pales (Pan).

Pales, einer der älteſten Götter Roms, erſcheint recht eigentlich als der Gegenſatz des Saturnus. Sorgte dieſer für den Ackerbau und ſomit für die Anſiedelung, ſo war jener, als Gott der Heerden, der Gott des nomadiſchen Umherſchweifens, und beſchützte das Hirtenvolk, daß es überall friſchen Raſen fand zum willkommenen Lagerplatz, eine Quelle, ſeinen Durſt zu kühlen und Früchte, ſeinen Hunger zu ſtillen. Der Name des Gottes wird verſchieden abgeleitet; nach Einigen kömmt er von **palea** (Spreu), Andere bringen ihn mit **pasco** (*πάω*, weiden) in Verbindung. Hirten waren es daher auch, die beſonders dem Gotte opferten und ihm fröhliche Feſte feierten. Denn Pales war der Gott, der die Hirten und Heerden ſchützte, der das Vieh vor Krankheit und Seuchen behütete, der es vor Hunger und vor dem Wolf beſchirmte und es reichliche Weide und klare Quelle finden ließ. —

Das Hauptfeſt des Gottes, die Palilien, fand im April ſtatt. Man brachte bei demſelben dem Pales, als dem Beſchützer des Viehs, unblutige Opfer dar, Kuchen von Hirſe, oder Speiſen von Milch, dann ſäuberte man mit Lorbeerbeſen die Ställe, ſchmückte ſie mit Lorbeerzweigen und zündete in denſelben heilige Rauchopfer an, über welche das Vieh und die Hirten bei fröhlicher Muſik hinwegſpringen mußten. Alsdann herrſchte, bei luſtigem Gelage, Fröhlichkeit und harmloſer Scherz, und man betete zum Pales um den Segen der Heerde. Die Gebräuche des Feſtes ſchildert Tibull folgendermaßen: „Feucht von Wein beſinge der Hirte ſein Feſt der Palilien: jetzt, Ihr Wölfe, haltet Euch fern von den Ställen!

Er zünde dem Gebrauche gemäß leichte Stoppelschober an und springe über die heilige Flamme. Die Matrone werde Kindbetterin; das Söhnchen fasse den Vater bei den Ohren und raube ihm Küsse. Der Großpapa verschmähe es nicht, beim kleinen Enkel wach zu bleiben, und trotz seiner Jahre, mit dem Knaben zu lallen. Dem Gotte zu Ehren, mögen sich die jungen Leute im Grase lagern, wo der kühle Schatten eines alten Baumes hinfällt, oder Schattendächer von ihren Röcken ausspannen und mit Blumengewinden verzieren. Bekränzt sei auch der Becher, der vor ihnen steht. Nun thürme sich ein Jeder Speisen auf und festliche Tische von Rasen und Ruhekissen von Rasen." (Hartung. II. 151.)

Dem Pales wird auch der Palatinische Berg geeignet, der nach dem Gotte benannt worden. Sein Gipfel hieß deshalb auch das Palatium und dort thronten die alten Urgötter Roms im Verein mit dem Pales.

---

### Lupercus und Lupercа.

**Lupercus**, der Gott der Wölfe, steht in innigster Beziehung zum Pales, mit dem er auch den Wohnsitz theilt, denn Lupercus wohnte in einer Höhle im Palatinischen Berge, und wie zum Pales, flehten auch zu ihm die Hirten, daß er die Heerden beschützen und sie sichern möge vor dem Ueberfall blutgieriger Wölfe. Aber dies war nur die eine Seite der Bedeutung des Gottes; wichtiger zeigt er sich als der Befruchter, als welcher er auch Inuus (der Bespringer) genannt wird, und nicht bloß das Vieh, sondern auch die Weiber mit Leibesfrucht segnete. Das Fest dieses Gottes, die Lupercalien, fand im Februar statt, denn Februus war

der Gott der Reinigung und Entſündigung, und dieſer bedurfte es zur Fruchtbarmachung. Dieſes Feſt ſelbſt und Juno's Zuſammenhang mit demſelben haben wir ſchon bei der Juno näher beleuchtet. —

Luperca, die Gattin des Luperens, theilte mit ihm den Kreis ſeines Wirkens und ſeiner Bedeutſamkeit, und ſie war es geweſen, die ſich einſt ſichtbarlich als die Schutzgöttin der Latiner bewährt hatte, denn nur durch ihren Beiſtand waren die ausgeſetzten Zwillingskinder der Ilia, Romulus und Remus, die Begründer Roms, vom ſichern Tode errettet worden. Die beiden Knaben hatte man in eine Wiege gelegt, und dieſe in dem Tiber ausgeſetzt, auf dem ſie ſtromabwärts ſchwamm. „Eine Zeitlang, ſo berichtet Dionyſius, ſchwamm ſie ruhig auf dem Waſſer fort, bald aber trieben die Wellen ſie gegen einen Stein, daß die Wiege umſchlug und die Kinder herausfielen. Als ſie ſich nun laut ſchreiend im Schlamme des Ufers umherwälzten, ſtürzte aus dem Dickicht des nahen Haines eine Wölfin hervor, mit vollen Brüſten, ſäugete die Kinder und leckte ihnen den Schlamm ab. Das gewahrte ein Hirte, welcher ſeine Heerden auf den Palatiniſchen Berg treiben wollte. Als er die Knaben erblickte, wie die Wölfin ſie herzte, blieb er Anfangs ſtumm vor Erſtaunen, und wußte nicht, ob er ſeinen Augen trauen ſollte. Dann aber rief er eiligſt die übrigen Hirten herbei, und ſie Alle ſahen das Wunder, wie die Wölfin die Kinder liebkoſete, gleich als wären es ihre Jungen, und wie die Kinder die Wölfin umſchlangen, gleich als ob ſie ihre Mutter ſei. Sie traten näher hinzu und ſuchten durch Geſchrei die Wölfin zu verſcheuchen, als dieſe aber ruhig bei den Knaben blieb, da erkannten die Hirten, daß dies ein göttliches Wunder ſei, und ſchauten ruhig der

Wölfin zu, die, nachdem sie die Kinder gesäugt und geherzt, langsam und allmälig sich entfernte. Ganz nahe dabei war ein Hain, der sehr dicht mit Holz bewachsen war, und in dem sich eine Felsenhöhle befand, aus der eine Quelle hervorsprudelte. Dieser Ort war dem Pales geheiligt, der dort einen Altar hatte, und dorthin begab sich die Wölfin. Der Hain selbst ist jetzt verschwunden, die Höhle aber, aus der das Wasser hervorsprudelt, zeigt man noch unter den Häusern des Palatinischen Berges, an dem Wege zum Circus. Nahe bei derselben ist ein heiliger Platz, auf demselben steht eine Gruppe von Erz, die in Bezug auf diese Begebenheit eine Wölfin darstellt, welche zwei Knaben an ihren Brüsten säugt. Sobald die Wölfin verschwunden war, nahmen die Hirten die Kinder auf, weil sie glaubten, es sei der Wille der Götter, daß sie erhalten werden sollten." (Dionys. Hal. I.)

---

## Flora und Aprilis.

Flora war die liebliche Göttin, welche dem Baume und der Blume, wie dem Korne des Feldes, Blüthe und reichliche Frucht verlieh, und überhaupt als der segnende Genius der Blüthen verehrt ward. Deshalb feierte man das Fest der Göttin zur Zeit, wo die Knospen und Blüthen schwellen, und der Frühling seinen grünen Blüthenschmuck über die ganze Erde ausbreitet, also gegen das Ende des Aprils bis zum ersten Mai. Man bekränzte sich alsdann mit duftenden Blüthen, umwand die Thüren mit Blumenguirlanden, streute auf die reichbesetzte Tafel Blüthen und Blätter hin, und ergab sich der Fröhlichkeit und dem Scherz. Aber dieser artete nicht selten zu ausgelassener Lust und unzüchtiger Schwelgerei aus.

Vertumnus

Neptun

und auch dies betrachtete man als eine besondere Feier der Flora. Denn, einer alten Sage zufolge, war Flora ein Freudenmädchen gewesen, das durch ihre wunderbare Schönheit und durch die öffentliche Ausbeutung derselben sich ein ungeheures Vermögen erworben. Dies vermachte sie bei ihrem Tode dem römischen Volke, das aus Dankbarkeit dafür ihr ein jährliches Fest widmete. Deshalb durfte an diesem Festtage des einstigen Freudenmädchens selbst die ehrbare Matrone sich in die ihr sonst verbotenen, bunten Gewänder kleiden, und sich unbeschadet ihrer sonstigen Ehrbarkeit üppigem Muthwillen und lautschallender Lust überlassen. Auch öffentliche Spiele fanden Statt an diesem Feste der Flora, und bei denselben ergötzten die Freudenmädchen das Volk durch unzüchtige und obscöne Reden und Pantomimen, sie entkleideten sich und rangen miteinander oder liefen nackt umher zum Ergötzen des Volkes, das bis spät in der Nacht sich diesen Freuden überließ.

Aprilis erscheint gleichfalls als Gottheit der Blüthe, und ist fast identisch mit Flora. Ob sie zu den weiblichen oder männlichen Gottheiten gehört, läßt sich bei den mangelhaften Nachrichten über diese Gottheit nicht entscheiden. Einige haben in Aprilis sogar die griechische Aphrodite erkennen wollen, z. B. Ovid (Fasten. IV. 1). Andere nennen Aprilis die Göttin der Blüthe, weshalb der April, der Frühlingsmond, nach ihr benannt ward, und Aprilis wird dann als die Göttin des Frühlings bezeichnet.

## Vertumnus und Pomona.

Vertumnus und Pomona sind die beiden Gottheiten, welche im Gegensatz zu Saturnus und Ops, den Göttern des Feldbaues, dem Gartenbau vorstanden, und dessen Gedeihen

und Blüthen leiteten, die Bäume behüteten, daß sie Früchte trugen, und die Blumen pflegten, daß sie zu Blumenstauden emporschossen.

Vertumnus war in weiterer Beziehung auch der Gott des Wandels und Wechsels, wie ihm selbst die Macht gegeben war, sich in alle möglichen Gestalten zu verwandeln. Dadurch war die symbolische Andeutung gegeben des Wechsels und der Verwandlungen der Pflanze vom grünenden Halm zur Blüthe und Frucht, und deshalb brachte dem Vertumnus auch der Gärtner die Erstlinge der Früchte jeglicher Jahreszeit dar, und flecht ihm Kränze von Blumen, die eben erst ihren Kelch erschlossen.

Pomona war die göttliche Gärtnerin und Pflegerin des Gartenlandes und der Blüthen, und deshalb mußte auch Vertumnus diese segenbringende, göttliche Gärtnerin lieben, von welcher Liebe uns Ovid ein liebliches Mährchen erzählt:

Pomona war eine Hamadryade von unendlicher Schönheit, und nie gab es eine, die ämsiger den blühenden Garten bestellte, oder geschäftiger für die Früchte des Baumes sorgte. Nur für die Pflege des Gartens lebte sie, nur dort, in blühender Flur, oder unter dem schattigen Laubdach fruchtbeladener Bäume fand sie ihr Glück und mied die Waldungen und Flüsse. Statt des Wurfspießes trug sie die Sichel in der Hand, mit der sie bald den üppigen Wuchs der Pflanzen wegschnitt, bald das Reis pfropfte auf den fremden Stamm. Dann sorgte sie, daß keine Blüthe vor Frost verschmachtete, und tränkte die durstigen Wurzeln der Blumen und Bäume. So sehr war sie diesem lieblichen Treiben hingegeben, daß darüber alle andern Wünsche in ihr schlummerten, und sie, selbst der Liebe vergessend, jedem männlichen Fuß den Zugang in ihren Garten und Obsthain wehrte. Was ward da nicht

Alles ersonnen von den Göttern des Feldes und Waldes, um diese liebliche Göttin zur Liebe zu erweichen. Wie buhlten um sie die Fichtenumkränzten Panen und Satyrn, ja selbst der Greis Silvanus. Aber Niemand von ihnen vermochte Pomona's Herz zu rühren, selbst nicht Vertumnus. Ach wie oft hüllte er sich in die Gestalt eines Schnitters und bot ihr Aehren im Korbe dar, wie oft umwickelte er sich die Schläfe mit Heu, daß es aussah, als habe er eben erst das Gras gewendet. Oft erschien er vor ihr mit der Peitsche in der rauhen Hand, daß man hätte schwören sollen, er habe erst eben die ermüdeten Stiere aus dem Joche gelöst. Dann auch kam er mit der Sichel und scher das Laub ab und die wuchernden Reben, oder er nahm die Leiter und schien Obst abpflücken zu wollen. kam er mit dem Schwerdt, so hielt man ihn für einen Krieger, mit der Angel, für einen Fischer. So, unter allerlei Gestalten, verschaffte er sich Zutritt bei der geliebten Göttin und suchte ihre Liebe sich zu erwerben. Als aber Alles dies nicht genügte, die grausame Schöne zu erweichen, da verhüllte er sein Haupthaar unter der Mütze, ließ sich graues Haar die Schläfe umspielen, nahm den Stab in die Hand, und ging, unter der Gestalt eines alten Mütterchens, zu dem zierlichen Garten. Dort traf er Pomona und begrüßte sie mit wenigen Küssen, wie sie aber wohl so feurig noch niemals ein altes Mütterchen gegeben, dann pries er das herrliche Obst, und setzte sich gebückt auf die Schwelle nieder. Ihm gegenüber stand ein Ulmbaum, von Reben umrankt, den pries er sehr, und

Als er jenen gerühmt, und zugleich die gesellete Rebe:
Stände nun, sagt' er, der Stamm ehlos, ungepaart mit dem Weinstock

Nichts wär, außer dem Laube, was ihn zu beſuchen uns reizte.
Auch die verbundene Rebe, die ſanft aueruhet im Ulmbaum,
Wäre ſie nicht vermählt, ſie läge geſtreckt auf der Erde.
Doch Du bleibſt ungerührt von des Baumes ſo lehrendem Beiſpiel,
Fliehſt das ehliche Lager, und denkſt an keine Vermählung.

Dann erwahnte er ſie zur Ehe, und rieth ihr, in ſeiner Geſtalt als altes Mütterchen, ſich doch dem Vertumnus zu vermählen, denn er ſei es, der ſie am meiſten liebe, und der ihr ſein ganzes Daſein weihen wolle. Auch ſei er ſchön, voll Anſtandes und ſchöner Geſtalt, und verzehre ſich in Liebe zu ihr, der ſchönen Pomona. Er begehre nicht mehr Früchte und wohlſchmeckende Kräuter, nichts mehr, außer Pomona. Dann warnte er ſie, nicht zu lange noch ihn ſchmachten zu laſſen, damit er nicht ſchon zuvor ſich verzehre in Gram, und er erzählte ihr ein Beiſpiel von der grauſamen Schönen, Anaxarete, welche der Hirte Iphis liebte, und der, als ſie ſeine Liebe verſchmähete, ſich ſelber erhing, worüber Anaxarete zum Felſen erſtarrt war. Dann fuhr er fort:

Dies, Theure, bedenk', und entſage
Flieh ich, dem ſtörriſchen Trotz, und dem Liebenden füge Dich, Nymphe!
Möge dann nie im Lenze der Froſt anſetzendes Uebel Dir
Senken, und nie Sturmwinde die blühenden Bäume zerſchütteln!
Als der Gott, der umſonſt in jede Geſtalt ſich geſchmieget,
Solches geſagt, ſchnell ward er zum Jünglinge, und ſich entäußernd
Alles Mütterengeräthes, erſchien er ihr herrlich von Anſehn:
So wie aus dichtem Gewölk das ſtrahlende Bildniß der Sonne
Siegend hervor ſich drängt, und ohne Verdunkelung leuchtet.
Und er bereitet Gewalt: nicht braucht er ſie; in der Geſtalt ſchon
Liebt die Nymphe den Gott, und fühlt antwortende Flamme.
(Ovid. Metam. XIV. 622.)

## Die Gränzgötter.

Der Gränzgötter muß hier, wo wir von den Göttern der Erde und des Feldes sprechen, noch besonders gedacht werden, denn sie waren es, die darüber wachten, daß Niemand mit frechem Fuße das Feld seines Nachbars betrat, die Gränze seines Gartens oder die Mauer seines Hauses überschritt; sie sorgten also dafür, daß Jedermann in Haus, Feld oder Garten unbestrittener und alleinwaltender Herr seines Eigenthums war, und daß Jedem die Gränze heilig war, die der Andere um sein Besitzthum gezogen. Als oberster Beschützer der Grenzen galt Jupiter selber, aber außerdem hatte jede Gränze und jeder Scheideweg noch seinen eigenen Gott oder Genius, und diese gehörten zu den ältesten, schon von Numa Pompilius angeordneten Göttern. Dionysius berichtet darüber sehr ausführlich (II. 74): „Um die Habsucht der Bürger zu zügeln, und sie zur Genügsamkeit mit ihrem Besitzthum zu gewöhnen, erließ er ein Gesetz wegen der Gränzen der Güter. Er ordnete an, daß Jeder sein Eigenthum genau angebe, es umgränze und Gränzsteine aufstelle, die er dem Jupiter, dem Beschützer der Gränzen, heilige; ferner befahl er, daß ein jeder Bürger an einem bestimmten Tage alljährlich sich an den heiligen Rainsteinen einfinden, und den Gränzgöttern Opfer darbringen sollte. Dieses Fest ward zu einem der bedeutendsten in Rom erhoben, und man nannte es Terminalia, von dem lateinischen Worte Terminus, welches Grenzen bedeutet. Wer einen Gränzstein wegnahm, oder ihn fortrückte, der war nach dem Gesetz des Numa dem Zorne des Grenzgottes verfallen und ungestraft durfte ihn Jeder als einen Gutheiliger der Gottheit todtschlagen. Dieses Recht sollte

aber nicht blos für das Privateigenthum gültig sein, sondern auch für die öffentlichen Besitzthümer der Stadt, welche alle durch Gränzsteine, die man für Gottheiten erachtete, sowohl von den anstoßenden Ländern, als auch vom Privateigenthum abgesondert wurden. Diese Sitte wird noch jetzt von den Römern beibehalten als ein Denkmal der alten Zeit, und aus Ehrfurcht vor der Religion. Sie halten noch jetzt die Gränzsteine für Götter, und bringen ihnen Opfer dar, die aber nicht aus Thieren, sondern aus Mehlkuchen und Erstlingen der Früchte bestehen, weil man es für unerlaubt hält, diese heiligen Rainsteine mit Blut zu beflecken."

## 2. Die Götter des Waldes.

### Faunus.

Faunus, der Gott des Walddickichts, erinnert in vielfacher Beziehung an den griechischen Pan. Gleich diesem erschreckt er durch lautes Getöse und furchtbare Erscheinungen die harmlosen Landleute, und hauset, gleich diesem, umschwärmt von der lustigen Schaar ihm ähnlicher Wesen, im Innern des Waldes, der wiederhallt von seiner fröhlichen Lust. Alle bösen Erscheinungen, alle erschreckenden und ängstigenden Träume waren, wie bei den Griechen des Pan, so bei den Römern des Faunus Werk, von ihm kam das Alpdrücken und die Beängstigungen der Nacht, er erschreckte die Wöchnerinnen und stellte mit unzüchtigem Begehren den Weibern und Jungfrauen nach. Der stets vor dem Zorne der Götter zitternde Römer suchte durch vielfache Mittel sich gegen das böse Treiben

des heimtückischen Gottes zu sichern, suchte sich Drachenaugen, Drachenzungen, oder Drachenblut, als wirksames Gegenmittel zu verschaffen, auch grub man bei nächtlichem Dunkel die Gichtrose aus, aber man mußte dabei sich versehen, daß der heilige Vogel des Mars, der Picus Martius, es nicht sah, weil er sonst einem die Augen auspickte.

Zuweilen aber auch bethätigte sich Faunus als der Freund der Römer, und gab ihnen in weisen Orakelsprüchen wohlthätigen und wohlzubeachtenden Rathschluß, denn auch die Kraft der Orakelsprüche und Wahrsagung war dem Faunus eigen, und in Rom gab es zwei dem Faunus geheiligte Haine, in denen er den Fragenden sein Orakel austheilte, indem er ihnen, wenn sie, vom Priester gereinigt, im heiligen Haine, Gebete murmelnd, eingeschlafen waren, in allerlei Traumbildern die wahrsagende Antwort ertheilte.

Das Hauptfest dieses Gottes, die Faunalien, fand im December Statt. Man betete alsdann zum Faunus um Schutz für die Aecker und Heerden, opferte ihm Böcke, Wein und Milch, und überließ sich der Heiterkeit und den Freuden der Tafel.

Im Gefolge des Faunus befanden sich die Faunen, kleine koboldartige Wesen mit fratzenhaften Gesichtern, gleich dem Faunus mit Hörnern an der Stirne, voll Koboldsstreiche und Uebermuth, die die Menschen quälen mit bösen Träumen, mit Alpdrücken und lautem, nächtlichem Poltern.

Dem Faunus ganz ähnlich, und in den meisten Dingen mit ihm identisch, erscheint Silvanus, eine andere Waldgottheit, die von Vielen, z. B. von Virgil, auch für Faunus selber gehalten wird, während Andere den Namen Silvanus für ein Epitheton des Mars ansehen, und in Silvanus den

ländlichen, die Heerden beschützenden Mars erkennen wollten. (Hartung. II. 170.) So wie es viele, den Faunus umschwärmende Faunen gab, so wurden auch viele Silvanen angenommen, die mit ihrem Herrn und Meister das Waldesdickicht durchschwärmten, und mit ihren Schelmereien und lustigen Streichen das harmlose Landvolk neckten und in Schrecken setzten.

---

## Fauna.

Sie war eine Schwester des Faunus, und ward von den Römern auch Oma, Fatua oder Bona Dea genannt, letzteres von den Männern, denn diesen war es nicht gestattet, den Namen der Göttin auf ihre unkeuschen Lippen zu nehmen, weil Fauna, als wahrsagende Göttin, sich in höchste Keuschheit und Züchtigkeit einzuhüllen hatte. Nur der strengsten, keuschesten Jungfräulichkeit war der Blick in die Zukunft und die heilige Gabe der Wahrsagung gestattet, und deshalb hielt sich Fauna in strengster Züchtigkeit fern, daß nie das Auge eines Mannes sie gewahrte, weissagte nur Weibern oder Jungfrauen und machte es ihnen zum strengsten Gesetz, keinem Manne ihren geheiligten Namen zu verrathen.

Fauna hatte, gleich ihrem Bruder Faunus, früher auf Erden gewandelt, und die Sage erzählt einige seltsame Momente ihres Erdenlebens. Faunus soll nämlich die Fauna in glühender Liebesinbrunst verfolgt haben, sie aber suchte sich ihm auf alle Weise zu entziehen, bis endlich Faunus, in eine Schlange sich verwandelnd, sie überwältigte. Außerdem aber liebte Fauna die physischen Genüsse und war besonders den Freuden der Tafel ergeben. Als sie sich aber einstmals in Wein berauschte, gerieth Faunus darüber so heftig in Zorn,

daß er die Schweſter mit ſeinem Thyrſusſtabe erſchlug und tödtete, dann aber, ſeine That bereuend, ſie unter die Götter erhob, und ihr einen Gottesdienſt feſtſtellte. Dieſe beiden Momente ihres Erdenlebens kamen beim Feſte der Fauna zur Darſtellung. An dieſem Feſte, das im Hauſe des jedesmaligen höchſten Beamten Roms gefeiert wurde, durften nur Weiber Theil nehmen, und ſelbſt die Bildniſſe der Männer mußten, um das Auge der Göttin nicht zu beleidigen, verhängt werden. Die das Feſt begehenden Weiber ſelbſt mußten ſich durch Fernhaltung alles männlichen Umgangs ſchon zu dem Feſte vorbereitet haben, und die reinen jungfräulichen Veſtalinnen ſtanden ſorgend und leitend der heiligen Feier vor. Vor der mit Weinlaub umkränzten und mit einer Schlange umwundenen Göttin brachten die eben ſo geſchmückten Weiber der Göttin die Opferſpende des Weines dar und ſtreuten ihr duftenden Weihrauch, nachdem ſie zuvor ihr, der Fauna Damia, das Opferthier, gewöhnlich ein Huhn, geopfert hatten. Alsdann feierte man das Andenken der Göttin, indem man ihr Leben zur Darſtellung brachte, und in wilden Orgien ihre Berauſchung, die Verfolgung des Faunus und die endliche Niederlage der Göttin darſtellte. — Als vorherwiſſende, zukunftſchauende Göttin war Fauna zugleich die Göttin der Heilkunde, und in ihrem Tempel wurden den bedürftigen Kranken lindernde und helfende Kräuter geſpendet.

---

## Picus.

Picus, der Vater des Faunus und der Fauna und der Sohn Saturns, war gleichfalls ein wahrſagender Gott des Waldes, der ſich in der Geſtalt eines Spechtes (Picus) dar-

zuſtellen pflegte. Die wunderbaren Eigenſchaften, die man dieſem Vogel zuſchrieb, beſonders aber der Umſtand, daß er im Verein mit der Wölfin die Götterſöhne Romulus und Remus geäzt haben ſollte, mochten die Urſache der göttlichen Verehrung des Spechtes ſein, der außerdem auch für den Boten des Mars galt, als ſolcher Picus Martius genannt ward, und zu den älteſten Göttern Roms gehörte. Dionyſius (I. 41) berichtet darüber: „In Tiera, ſonſt auch Matiena genannt, befand ſich vormals ein ſehr altes Orakel des Mars. Daſſelbe war eben ſo eingerichtet, wie das Orakel zu Dodona, nur daß dort eine Taube, auf der heiligen Eiche ſizend, das Orakel verkündete, während bei den Aboriginern Mars den Picus (Specht) ſandte, welcher, auf einer hölzernen Säule ſtehend, das Orakel verkündete.“ Urſprünglich war Picus, ſo berichtet uns Ovid, ein edler Seher in Menſchengeſtalt, voll Anmuth, Kraft und Schönheit, ſo daß die Dryaden, Nymphen und Najaden nur liebeſchmachtend ſein ſchönes Geſicht betrachten konnten. Er aber liebte allein die ſchöne Nymphe Canens (die Singende), die mit ihrem holden Lied und ihrer herrlichen Stimme Felſen und Wälder bewegte, dem Klang ihrer Lieder zu folgen, bei deren Geſange die Ströme den Lauf hemmten, und die Vögel im Fluge anhielten, und ihr lauſchten. Sie, die ſchöne Canens, des Janus Tochter, war des Picus Gattin und ihr allein hing er an in zärtlicher Liebe. Aber ihn hatte Circe, die Zauberin, welche des Odyſſeus Gefährten in Schweine verwandelte, auf der Jagd erblickt und von des Sehers ſchöner Geſtalt und anmuthigem Weſen war die Zauberin bezaubert zur glühendſten Leidenſchaft. Er aber verſchmähete ihre Liebe, nur an der Gattin hangend, der geliebten Canens, und ſtieß die flehende

Circe mit unsanften Worten zurück. Da verwandelt sich der Zauberin Liebe in glühenden Zorn, und unheimliche Bannflüche sprechend und wilde Beschwörungsformeln, verwandelte sie den schönen Picus in einen Specht und sein ganzes Gefolge in Waldvögel. Aber die Sehergabe konnte Circe dem Picus bei der Verwandlung nicht rauben, und sie war, wie des Mannes, so des Vogels Picus Eigenschaft. (Ovid. Metam. XIV. 320.)

Aber nicht blos Seher war Picus, sondern auch Krieger und „waltender Fürst, und hegte der kriegerischen Rosse Geschlechter." Auch war er ein Freund besonders der Kinder, und mit seinem Gefährten Pilumnus beschützte er die Wöchnerinnen und das neugeborne Kind. Ueberhaupt war er mehr ein Freund und Beschützer der Menschen, als sein Sohn Faunus, und wenn dieser, im tollen Uebermuth, die armen Landleute erschreckte, suchte Picus vielmehr sie vor bösen Einflüssen zu bewahren, und das Uebel von ihnen abzuhalten. Deshalb segnete er auch besonders ihre ländlichen Beschäftigungen, und hatte dabei drei hülfreiche Genien neben sich. Pilumnus, sein steter Gefährte, zerstampfte das Korn mit der Mörserkeule, Intercidona schnitt und stutzte die Bäume und Deverra kehrte und besorgte die Tenne. Diese drei Genien waren aber außerdem auch Schutzgottheiten gegen allerlei Krankheiten und Uebel und standen besonders den Wöchnerinnen als behütende Genien zur Seite. (Hartung. II. 175.)

---

## Ferenia.

Ferenia, eine alte, den Römern von den Sabinern überkommene Urgottheit, die im Dickicht des Waldes ihre

Heimath hat und dort den Menschen ihr wohlthätiges Orakel verkündet. Denn sie, als Erdgöttin, ist den Erdenkindern hold und hülfreich gesinnt, und besonders eine Beschützerin der Sklaven, die, wenn sie zur Freiheit gelangten, es der hülfreichen Göttin Feronia, in deren Namen ihnen auch das Symbol der Freiheit, der Hut, aufgesetzt wurde, verdankten. Auch sorgte sie, daß das Laub der Bäume stets im üppigsten Grün prangte, und daß die Blumen ihren herrlichen Duft aushauchten.

## Diana (Artemis).

Diana, obwohl in späterer Zeit mit der griechischen Artemis identificirt, ist ursprünglich eine alte sabinische Gottheit, die schon frühe in Rom Verehrung fand. Denn Servius Tullius schon war es, der den Dienst der Göttin an seinem Geburtstage einführte, und weil er der Sohn einer Sklavin war, ward in der Folge das Fest der Diana besonders von Sklaven gefeiert, und deshalb der Tag ihrer Tempelweihe der Tag der Sklaven benannt. Diana, die wohlthätige, die Freiheit und das Recht der Unterdrückten behütende Göttin, weilte am liebsten im schattigen Dunkel des Waldes, weshalb sie auch vorzugsweise Diana Nemorensis, die Hain-göttin, genannt ward. Ihr berühmtestes Heiligthum befand sich in Rom auf dem Aventinischen Berge, dort weilte die Göttin im schattigen Dunkel des Haines, in strengster Jungfräulichkeit den Anblick der Männer fliehend, so daß es jedem Manne versagt war, ihr Heiligthum zu betreten, und sie sich in reinster Jungfräulichkeit erhielt. — Dorthin nach dem Aventinischen Tempel wallfahrtete der Plebs zur behütenden Göttin Diana, die sich schon dadurch, daß sie vorzugsweise

eine Schutzgöttin der Sklaven war, als Gottheit der untern Stände bethätigt hatte. Dieser Tempel auf dem Aventinischen Berge war auch schon von Servius Tullius errichtet worden, und wie uns Dionysius (IV. 26) berichtet, von höchster Bedeutsamkeit. „Servius Tullius, um den nie endenden Fehden und Kämpfen der latinischen Städte unter einander ein Ende zu machen, sann auf ein Mittel, sie zur Eintracht und Freundschaft zu verbinden. Er rieth daher, daß sämmtliche latinische Städte sollten auf gemeinschaftliche Kosten einen Tempel in Rom erbauen, und dieser sollte zugleich eine gemeinschaftliche Freistätte sein für Alle. Dort nun sollten sich die verschiedenen latinischen Völkerschaften alljährlich zu einer festgesetzten Zeit versammeln, um gemeinschaftlich den Göttern zu opfern, einen großen Markt zu veranstalten, und falls etwa eine Stadt mit der andern in Fehde läge, die übrigen Städte als Schiedsrichter entscheiden und vermitteln zu lassen. Dieser Plan des Servius Tullius ward angenommen, alle Städte sandten das nöthige Geld, und Tullius ließ davon auf dem Aventinischen Hügel, als dem höchsten der Stadt, der Diana einen Tempel erbauen. Dann gab er Gesetze, wie die Städte sich unter einander begegnen, und wie die Feste und Märkte gehalten werden sollten, und diese Gesetze ließ er, damit sie unvergeßlich erhalten blieben, auf einer Säule von Erz eingraben, und dieselbe im Tempel der Diana aufstellen."

Dieser Tempel der Diana war es, der Rom die Herrschaft über die andern latinischen Städte sicherte. „Es war nämlich im Sabinischen Lande eine Kuh von ungeheurer Größe auferzogen, und die Seher hatten geweissagt, derjenige Staat werde die Oberherrschaft erlangen, dessen Bürger der Diana diese Kuh schlachte. Solche Weissagung war auch dem Priester

des Dianentempels hinterbracht worden. Am ersten, zum Opfer geeigneten Tage nun führte der Sabiner, Namens Antro Curiatius, seine Kuh nach Rom in den Dianentempel und stellte sie vor den Altar als Opferthier. Da redete der römische Priester, aufmerksam gemacht durch die vielgepriesene Größe des Opferthieres, und der Weissagung eingedenk, den Sabiner also an: „Was hast Du vor, Fremdling; unrein willst Du der Diana ein Opfer bringen? Weißt Du nicht, daß Du zuvor in fließendem Wasser Dich reinigen mußt? Eile denn hinab in das Thal, wo die Tiber fließt, und reinige Dich zuvor.“ — Antro Curiatius, eifrig besorgt, daß Alles den heiligen Gesetzen gemäß und nichts verabsäumt werde, das Orakel zu erfüllen, eilte hinweg zur befohlenen Waschung in der Tiber. Diese Zeit aber benutzte der Römer, und schlachtete, zu unendlicher Freude des Königs und der römischen Bürger, der Diana die Kuh, deren colossale Hörner noch viele Geschlechter hindurch am Eingange des Dianentempels befestigt waren.“ (Livius. I. 45.) — Dem Orakel gemäß unterwarfen sich die Sabiner bald ihren neuen Herrn, und Viele derselben siedelten sich auf dem Aventinischen Berge an.

## III. Die Götter des Waſſers und Windes.

Die Götter des Waſſers und Windes ſind wenig bedeutſamer Art, und ohne allen Einfluß auf die römiſche Staatsentwickelung und Geſchichte. Der praktiſche Sinn der Römer ließ ſie nur ſolchen Göttern Verehrung und Opfer darbringen, deren Geneigtheit und Wohlwollen dem Allgemein- oder Einzelwohl nützlich oder förderlich ſein konnte, und da das Meer nicht bedeutſam für das, mit ſeinen beſten Kräften auf dem Feſtlande wurzelnde Volk der Römer ſein konnte, befaßten ſie ſich auch wenig mit den Göttern, die in Meeren und Strömen hauſeten und herrſchten.

---

### Neptunus (Poſeidon).

Neptunus iſt der König aller Gewäſſer, der Meere ſowohl, als der Ströme und Flüſſe und deshalb, wenn der römiſche Feldherr mit ſeiner Flotte in See ſtach, opferte er zuvor, um ſich den Gott geneigt zu machen, dem Neptunus ein Schlachtopfer, das er ins Meer verſenkte. (Livius. XXIX.) Auf dem Marsfelde ſtand der Tempel des Gottes, und dort ward ihm alljährlich ein Feſt gefeiert, bei welchem man unter Laubhütten (Umbrae) ſaß, und ſich bei üppigem Mahl an Spiel und Tanz ergötzte.

---

## Salacia.

Salacia, des Neptunus Gemahlin, war vorzugsweise die Göttin der hohen See, und es war daher den Schiffahrern besonders wichtig, sich die Gunst dieser Göttin zu erwerben, denn furchtbar war Salacia in ihrem Zorne, wenn sie mit schäumenden Wogen das Schiff herüber und hinüber schleuderte. In ihrem Dienst standen die Genien des Seesturmes, und auch diesen zollte man daher göttliche Verehrung. Ihnen, den Tempestates, errichtete Scipio Africanus, aus Dankbarkeit für glückliche Errettung, ein Heiligthum vor dem Capenischen Thore. — Eine andere Göttin des Meeres war Neverita, des Neptunus Tochter.

## Fontus.

Fontus war der Gott der Ströme und der Flüsse, der Bäche und Quellen, und ihm feierte man alljährlich in Rom die Fontinalien, an welchen man die Quellen und Brunnen mit Kränzen umwand, oder sie in dieselben hineinwarf. Hartung führt über die Verehrung der Quellen und Flüsse Folgendes an (II. 101): „Alle rinnenden Gewässer galten für heilig, besonders ihr Ursprung. Darum durften auch die Priester und Magistrate, wenn sie zu amtlichen Verrichtungen zogen, keines derselben, ohne vorherige Auspicien (welche Peremnia hießen), überschreiten. So oft z. B. ein Beamter vom Capitol aus nach dem Marsfelde in die Volksversammlung sich begeben wollte, forderte das Brünnlein Petronia, über welches der Weg führte, diese Aufmerksamkeit. Einer dieser Quellen war um ihrer vorzüglichen Eigenschaften willen eine Capelle zu Rom erbaut

worden. Dies war die Lympha Juturna, ein Bach und Teich zwischen Laurentum und Ardea, dessen Wasser, wie man glaubte, Heilkräfte besaß, und fast bei allen Opfern gebraucht wurde. Lutatius Catulus weihte dieser Nymphe eine Capelle auf dem Marsfeld, bei dem jungfräulichen Wasser (aqua Virgo), dort wurde ihr am eilften Januar, sowohl von Staats wegen, als auch von Einzelnen, welche zu ihren Geschäften des Wassers benöthigt waren, geopfert."

## Venilia.

Venilia ist die Göttin des guten Windes, und Ovid nennt sie die Mutter der Canens, welche des Picus Gattin war.

## IV. Die Götter des Lebens, der Stadt und des Hauses.

### Mars.

Mars ist recht eigentlich als der Gott zu betrachten, welcher dem Leben in allen Beziehungen vorzustehen hatte, und sobald der Römer die Schwelle seines Hauses, und den Schutz der häuslichen Götter verlassen, war es Mars, der, zu welcher Verrichtung und Beschäftigung der Römer sich auch wenden mochte, ihn beschützte, und von ihm als segnende Gottheit angerufen ward. So erscheint Mars als der Gott des Lebens, denn er ist Krieger und Bauer, Bürger und Seher zu gleicher Zeit, und ward deshalb in Rom nächst dem Jupiter als der höchste der Götter verehrt und gepriesen.

Mars als der Gott des Krieges und Bürgerthums nahm demgemäß die größte Verehrung für sich in Anspruch. Er war es, in dessen Händen der Sieg ruhte und das Glück der Schlachten. Deshalb, wenn Rom mit Krieg bedroht ward, begab sich der Feldherr in das uralte Heiligthum des Mars Quirinus, welches auf dem Berge Quirinus belegen war. Dort hingen in heiligen Behältern die dem Gotte geweihten Lanzen und Schilde, die sogenannten Ancilien, die den Priestern des Mars zu eigen waren; diese berührte und schüttelte der Feldherr, daß sie mit dröhnendem Klang aneinanderschlugen und rief dabei: „Wache, Mars!!“ — Diese

Waffen aber erdröhnten auch oft von selber, und dann war es eine Warnung des Gottes, sich vor Unheil und Verderben zu hüten und zu sichern.

Den Kriegern, wenn sie auszogen zur Schlacht, schritt der kriegerische Gott, der Mars Gradivus (der Weitausschreitende) selber voran, aber die eigentliche Schlacht und das Dreinhauen leitete Bellona, die Göttin des Krieges, welche von Einigen auch für die Schwester oder Gattin des Mars gehalten wird.

Nahe vor Rom war seit den ältesten Zeit a dem Mars ein Stück Landes, das sogenannte Marsfeld, geweihet. Dionysius sagt darüber (V. 42): „Die Güter der Tyrannen wurden nun unter diejenigen ausgetheilt, welche noch keine Grundstücke besaßen; von dieser Theilung ausgeschlossen war aber das Feld zwischen der Stadt und der Tiber. Dies war schon seit langer Zeit durch eine öffentliche Verordnung dem Mars geweihet, weil es nicht nur eine vortreffliche Weide für die Pferde, sondern auch ein trefflicher Platz war für die römische Jugend, um dort in Wettkampf, Ringen und militärischen Uebungen sich zu ergehen. Schon früher aber, bevor es zu dergleichen Uebungen verwandt worden, war es dem Mars geheiligt gewesen. Tarquinius aber hatte es an sich gerissen und es zu einem Kornfelde verwandt.“ — Auf dem Marsfelde fanden zweimal jährlich Wettfahrten statt, dort übten sich die Jünglinge im Ringen und Kampfspiel, und der Sieger in der Wettfahrt opferte dort dem Mars eines der siegenden Pferde seines Wagens, denn das kriegsmuthige Roß war dem Mars geheiliget.

Mars, als der Gott des Krieges, war daher auch am besten geeignet, der Stammvater des in Krieg und Schlacht

erwachsenden römischen Volkes zu sein, und Er war es, der den Erbauer und Begründer der ewigen Stadt sich und der Welt erzeugt. Denn Romulus, Roms Erbauer, war ein Sohn des Mars und der Ilia, der Vestalischen Priesterin und Tochter des Albanerkönigs Numitor. So war Roms Erbauer Romulus, welcher sterbend als Quirinus zu den Göttern emporstieg, der Entsprossene des Mars und der Priesterin der Vesta, jener Göttin, der man die größte Verehrung zollte, und die, wie Mars dem Leben, so dem Hause im Großen und Ganzen vorstand.

Auf dem Marsfelde fand alle vier Jahre auch die Zählung der Bürger Statt, denn dem Gotte des Krieges und Bürgerthums zunächst stand es zu, die Zahl der Krieger und kampfesmuthigen Männer zu wissen.

Die Priester des Kriegsgottes Mars waren die Salier, und über sie berichtet uns Dionysius (II. 70) ausführlich Folgendes: „Die Salier sind zwölf Jünglinge von vorzüglicher Schönheit, und werden jedesmal aus der Reihe der Patricier auserwählt. Weil sie ihren Gottesdienst auf dem Palatinischen Berge ausüben, werden sie auch Palatiner genannt, denn die Collinischen Salier, die auf dem Collinischen Hügel ihren Tempel haben, stammen aus einer spätern Zeit. Die Palatinischen Salier wurden schon von Numa Pompilius eingesetzt, die Collinischen hingegen von Tullus Hostilius zufolge eines Gelübdes, das er im Kriege gegen die Sabiner geleistet — Alle diese Salier führen Tänze auf und singen Hymnen zu Ehren des Mars und der Bellona. Ihr Fest wird im März, zur Zeit der Panathenäen, mehrere Tage hindurch öffentlich gefeiert. Alsdann tanzen die Salier über den Marktplatz nach dem Capitol und weiter nach vielen andern

Plätzen und Straßen. Ihre Kleidung beſteht aus einem bunten Unterkleide, worüber ſie einen ehernen Gürtel tragen, und aus einer mit Purpur verbrämten und mit Schnallen gezierten Toga, von den Römern Trabea genannt, und für eines der vornehmſten und paſſendſten Kleidungsſtücke gehalten. Auf dem Kopfe tragen die Salier eine Art hoher, ſpitzzugehender Hüte, genannt Apices (bei den Griechen die Kyrbaſias). An der Seite tragen ſie einen Degen, in der Rechten eine Lanze oder einen Stab, und in der Linken den kleinen Thraciſchen Schild, von der Größe der gewöhnlichen, gereiften Schilde, deren Seiten ſehr dicht zuſammenlaufen, und wie ſolche die griechiſchen Prieſter der Kureten tragen. — Ich meinestheils halte auch die Salier für nichts Anderes, als wie für die Kureten. Die Griechen haben ihnen dieſen Namen gegeben von dem Worte Kuroi, welches Jünglinge bedeutet, denn die Kureten waren immer junge Leute. — Die Römer aber nannten ſie Salier, denn hüpfen und ſpringen heißt bei ihnen salire. Deshalb nennen ſie auch davon alle Tänzer Salitores, weil auch dieſe ja hüpfen und ſpringen. — Die Salier tanzen im vollen Waffenſchmuck zum Klange der Flöte, bald alle ſämmtlich, bald einzeln, dabei ſingen ſie althergebrachte Hymnen, gleich den Kureten. — Unter den Schilden, welche die Salier bei ihren Umzügen und Tänzen theils ſelbſt, theils von ihren Dienern auf Stangen vor ſich hertragen laſſen, befindet ſich eines, von dem die Sage geht, es ſei vom Himmel herniedergefallen. Es ward einſt im Palaſte des Numa Pompilius gefunden, und Niemand wußte, wie es dorthin gekommen ſei, ja, man hatte ſogar niemals zuvor ein ähnliches Schild in Italien geſehen, und die Römer ſchloſſen daraus, daß die Götter es ihnen geſandt hätten. Deshalb

beſchloß Numa, dieſem göttlichen Schilde alle Ehrfurcht zu erweiſen, ließ ihm Opfer darbringen, und es an den Feſttagen von den auserleſenſten Jünglingen in der Stadt umhertragen. Voll Furcht aber, es möchte einmal dieſes Schild von einem heimtückiſchen Feinde entwandt werden, ließ Numa durch den Künſtler Marmurius eine Menge Schilde anfertigen, die dem vom Himmel gefallenen zum Verwechſeln ähnlich waren, ſo daß es nun hinfort Niemand mehr von den andern zu unterſcheiden vermochte."

Auch die Fetiales waren Diener und Prieſter des Mars. Sie waren es, die, wenn Rom im Streite lag mit den Nachbarſtädten, in reichgeſchmückten Feſtgewanden, und die Götter anrufend mit heiligen Geſängen, zuerſt Verſöhnung und Einigung verſuchten. In feierlichem Aufzuge begaben ſie ſich, wenn ſie Roms Anſprüche und Forderungen für gerecht erkannt, in die feindliche Stadt und forderten für Rom Genugthuung und gütlichen Vergleich, wie die Ehre Roms ihn erheiſchte. Ward ihm dieſer verweigert, ſo kehrte der Fetialis ſchweigend nach Rom zurück, begab ſich in den Aventiniſchen Tempel des Mars, ließ mit dem Rufe: „Wache, Mars!" die Waffen erdröhnen, und verkündete dann den übrigen Fetialen und dem Senat, daß ſie, ohne das Mißfallen der Götter zu erregen, den Krieg durften beginnen laſſen. (Dionyſius II. 74.)

Mars, als einer der älteſten Götter Roms, mußte demgemäß auch dem Hirten von beſonderer Bedeutſamkeit ſein, denn aus Hirten und Kriegern hatte Anfangs die Bevölkerung Roms beſtanden, und Beiden war Mars die ſegenbringende Gottheit geweſen. Deshalb beteten auch die Hirten zum Mars um Gedeihen für ihre Rinder und Heerden, und nannten ihn

den Mars Silvanus, den ländlichen Mars, zu welchem auch der Landbebauer flehte um Segen und Schutz für seine Fluren, und seine keimenden Saaten. Daß Mars, als Gott des Orakels und der Wahrsagung, vom Picus vertreten ward, haben wir schon weiter oben erläutert. —

In der altitalischen Religion ward dem Mars als Gattin die Nerio beigegeben, von deren Bedeutsamkeit nichts weiter mehr bekannt ist, als daß sie am Hauptfeste des Mars mit diesem gemeinschaftlich angerufen ward. Später ward Nerio als identisch betrachtet mit Minerva, welche davon auch Nerina genannt ward.

---

## Bellona.

Bellona ist die schlachtenmuthige Göttin, welche dem Römer zum Einhauen und muthigen Kampfe die Kraft und die Tapferkeit verleihet, und die materielle Siegverleiherin ist. Auf dem Marsfelde stand ihr Tempel. Dort empfing der Senat die fremden Gesandten, und die Säule, die vor dem Tempel stand, diente zur Kriegserklärung, die von den Bellonarien, den Priestern der Göttin, ausging, indem sie über die Säule hinweg eine Lanze schleuderten, und damit symbolisch den Beginn des Kampfes ausdrückten. Bei den darauf folgenden Opfern mußten die Bellonarien sich die Arme und Schenkel blutig ritzen, und das hervorrinnende Blut theils opfern, theils selber einschlürfen. Alsdann verlieh ihnen Bellona eine wilde, kriegerische Begeisterung, welche alle Anwesenden mit ergriff, und sie schlachtenmuthig und siegesgewiß machte.

---

## Fama.

Fama verdient hier der Erwähnung. Denn sie, als die Göttin des Gerüchtes, hatte zunächst die Aufgabe, die Siegeskunde weit hinauszutragen in alle Lande, und dem heimkehrenden Krieger voranschreitend, seiner Thaten Größe und Herrlichkeit zu verkünden. — Ihre Wohnung und ihr Wesen schildert Ovid (Metam. XII. 39—63) wie folgt:

Zwischen der Erd' und dem Meer und den himmlischen Höhn in der Mitte
Lieget ein Ort, abgrenzend der Welt dreischichtige Kugel:
Wo man, was irgend erscheint, wie fern auch der Raum es gesendet,
Schaut, und jeglicher Schall die gehöhleten Ohren durchdringet.
Fama erkor sich den Ort, und bewohnt den erhabensten Gipfel.
Rings unzählbare Gäng' und der Oeffnungen Tausende ringsher
Gab sie dem Hauf', und es sperrte nicht Thor, noch Thüre die Schwellen.
Tag und Nacht ist es offen, und ganz aus klingendem Erze
Tönet es ganz, und erwidert den Laut, das Gehörte verdoppelnd.
Nirgend ist Ruh inwendig, und nirgendwo schweigende Stille;
Doch auch nirgend Geschrei; nur flüsternder Stimmen Gemurmel:
Wie von des Meers Aufbrandung, wenn fern her Einer es höret,
Schallt das Geräusch; wie dumpf, wann Juviter krachende Schläge
Sandt' aus schwarzem Gewölk, abziehende Donner verhallen.
Höf' und Säle durchwühlt's; leichtflatternde gehen und kommen;
Und mit wahren Gerüchten, ersonnene wild durcheinander
Ziehn bei Tausenden um, und rollen verworrene Worte.
Einige füllen davon mit Geschwätz die müßigen Ohren,
Andere tragen Erzähltes umher; und das Maaß der Erdichtung
Wächst; und es fügt zum Gehörten das Seinige jeder Verkünder.
Dort ist gläubiger Wahn, und dort zutappender Irrthum

Eitele Fröhlichkeit dort, bei dumpf anstarrendem Schrecken
Aufruhr, jählich empört, und unverbürgtes Gezischel.
Aber sie selbst, wo im Himmel, im Meer, in den Landen was Neues
Aufblickt, schaut es sogleich und durchspäht den unendlichen Weltraum.

## Apollo (Apollon).

Apollo, dieser vielbedeutsame Gott des Griechenthums, ward, als er nach Rom einwanderte, seiner königlichen Herrlichkeit, und seiner weithin reichenden, geistigen Macht entkleidet, und schlich gewissermaßen als Bettler durch die Straßen der ewigen Stadt. Alle seine Besitzthümer waren schon von andern früher gekommenen Göttern mit Beschlag belegt, es sorgte Minerva für die Künste und das geistige Leben, sie hatte die Flöte erfunden, und alle andern musikalischen Instrumente, es stand dem Orakel Mars vor und Picus, und auch die Dichtkunst schon war in den Händen der allwaltenden Capitolinischen Minerva. So war dem Apollo, dem berufenen, aus der Fremde herbeigeholten Gotte nichts weiter geblieben, als im müßigen Hindämmern gelegentlich die Stadt zu schützen vor Unheil und Krankheit. — Auch war er nur wegen einer verheerenden Krankheit nach Rom berufen worden. Denn als im vierten Jahrhundert ihres Bestehens Rom von der Pest heimgesucht ward, und man vergeblich alle Mittel versucht, alle Götter angerufen hatte, beschloß man endlich, dem griechischen Apollon einen Tempel zu errichten, weil dieser, als des heilkundigen Gottes Äskulapios Vater, schon mehrmals die Griechen von ähnlichem Unheil befreit hatte. Auch jetzt zeigte sich Apollo den Römern als hilfreiche Gottheit und ward deshalb aufgenommen unter die Götter, denen

man in Rom Ehrfurcht zollte, weil man ihre Ungunst fürchtete, und ihres Schutzes bedurfte. — Auch später noch, bei einer andern Gelegenheit, bethätigte Apollo seine schützende Gewalt, denn als man im zweiten punischen Kriege dem Apollo, auf Anrathen der Sibyllinischen Bücher, die Apollinischen Spiele gestiftet hatte, ward den Römern der Sieg.

Diese Sibyllinischen Bücher waren es überhaupt, bei denen, in den wichtigsten und bedeutendsten Fällen, wo es sich um das Wohl des Staates handelte, die Könige oder der Senat sich Raths erholten. „Unter der Regierung des Tarquinius (so berichtet Dionys. IV.) ward den Römern von den Göttern ein großer Schatz verliehen, der ihnen auf alle Zeiten und in allen Gefahren von größtem Nutzen gewesen. Es erschien nämlich vor dem Tyrannen Tarquinius ein unbekanntes Weib, und bot ihm neun Bücher Sibyllinischer Orakel zum Verkauf an. Tarquinius aber fand den Kaufpreis zu theuer, und unwillig darüber, ging das Weib von dannen und verbrannte drei dieser Bücher. Nun kam sie mit den noch übrigen sechs Büchern zu Tarquinius, und bot sie ihm an für denselben Kaufpreis, den sie zuvor für alle neun Bücher gefordert, weshalb der Tyrann und Alle, die es hörten, sie verlachten und für wahnsinnig erklärten. Schweigend ging das Weib fort, verbrannte abermals drei dieser Bücher, kehrte dann zum Tarquinius zurück und bot ihm die letzten drei Bücher nun für den ganzen Kaufpreis an. Erstaunt über das seltsame Beginnen des Weibes, berief Tarquinius die Auguren und trug ihnen die Sache vor, sie um ihren Rath befragend. — Diese meinten aus gewissen Zeichen zu erkennen, daß diese Bücher wirklich von den Göttern kämen, klagten über den großen Verlust der sechs schon verbrannten Bücher, und ermahnten

Tarquinius mit dringender Bitte, dieſe drei Bücher für den verlangten Preis zu kaufen. Als dieſer nun ſich bereit erklärte, übergab ihm das Weib die Bücher, ermahnte ihn, dieſelben recht ſorgfältig aufzubewahren und verſchwand dann vor Aller Augen, ohne daß irgend Jemand ſie jemals wieder geſehen. Tarquinius ernannte nun zwei der vornehmſten Bürger und zwei öffentliche Unterbediente zu Aufſehern dieſer heiligen Bücher. Nach Vertreibung der Könige wurden die Sibylliniſchen Bücher vom Staate mit aller Sorgfalt aufbewahrt. Derſelbe erwählte zwei ſeiner vornehmſten Bürger, die zu lebenslänglichen Aufſehern dieſer geheiligten Schätze ernannt, und, um durch nichts in ihrem heiligen Dienſte geſtört zu werden, aller Kriegspflichten und bürgerlichen Geſchäfte enthoben wurden. Nichts auch ward von den Römern ſo heilig gehalten, und mit ſo großer Vorſorge aufbewahrt, als dieſe Sibylliniſchen Bücher. Sie wurden zu Rathe gezogen, wenn entweder ein Aufruhr entſtand, wenn der Staat eine Niederlage im Kriege erlitten, oder wenn ſich Wunderzeichen ſehen ließen, die man nicht zu deuten vermochte."

## Mercurius (Hermes).

Mercurius iſt der Gott des Handels und Verkehrs, und inſofern identiſch mit Hermes, dem griechiſchen Gotte der Liſt und Schlauheit, dem göttlichen Redner und Vermittler. Aber Mercurius iſt aller Poeſie des Hermes baar und ledig, und erſcheint nur als der vernüchterte Repräſentant des griechiſchen Götterboten. Er iſt, wie ſchon ſein Name andeutet, zunächſt ein Gott des Handels, und deshalb waren es auch zumeiſt Kaufleute, die am Feſttage des Gottes ſich zu ſeinem Altare vor dem Capeniſchen Thore begaben. Dort ſchöpften

sie aus der neben dem Altare befindlichen Quelle Wasser, um ihre Waaren zu besprengen, damit sie entsündigt und deste einträglicher werden möchten.

Dem Mercurius zur Seite und in nächster Beziehung zu ihm standen die drei Gottheiten Argentinus (Silber), Aesculanus (Erz) und Pecunia (Geld), von welcher letztern man preisend sagte, daß sie Ehre und Ansehen, und Gemächlichkeit des Daseins verleihe.

---

## Janus.

Janus ist der älteste der römischen Götter und zugleich der vielbedeutendste, der in wichtigen Fällen sogar noch vor dem Jupiter angerufen wird, denn Janus ist der Gott alles Beginnens und alles Anfangs, er behütet die Pforte, welche der Eingang ist für das Glück sowohl, als das Unglück, und nicht blos die Pforte des Hauses schützt er, sondern er stehet an der Pforte der Stadt, des Tempels, des Jahres und des Himmels. Auf den Anfang aber legte der Römer das größte Gewicht; der Anfang bestimmte nach seiner Ansicht den ganzen Fortgang einer Sache, ihr Gelingen und Mißlingen, und das unglücklich Begonnene konnte sich nicht im Verlauf durch sich selbst zum Glücke gestalten, sondern es mußte auf's Neue begonnen werden, um endlich glücklich vollendet werden zu können. Und so war Janus, als alles Anfanges Gott, dem Römer der vielbedeutendste, hochgefeiertste, in dessen Händen das Glück der Familie sowohl, als des Staates ruhte.

Das eigentliche Wesen des Janus zerspaltet sich in vielfache Richtungen, denn Janus ist der Gott der Natur, des Himmels, er ist der Behüter der Thür und des Lebens, zu

Janus.

Tiber.

ihm betete man im Kriege, wie im Frieden, und wie er allen Anfang in seinen Händen hält, so ist er selber auch alles Seins Anfang. Vor allen Göttern, vor dem Jupiter selbst war also Janus, er ist das Chaos, dem Jupiter erst folgte als Ordner und Regierer. Er, als Anfang, war auch Roms erster Herrscher, wie er sein erster Gott war, und während er über Rom herrschte, kam erst Saturn in die fremde Stadt und siedelte sich an auf dem Capitolinischen Berge, dem Janiculum, auf welchem Janus thronte, gegenüber. Saturn aber brachte Sitte und Gesetz und Civilisation nach Rom, und so war Janus auch hier, als der Anfang, des nachfolgenden Glückes Begründer. Und so wie er dem Anfange Roms vorgeleuchtet, so auch dem Anfange und Beginnen jedes einzelnen Jahres. Deshalb wird nach ihm der erste Monat des Jahres genannt, und der erste Januar ist sein heiligster Festtag. Alsdann kleidete man sich in Festgewänder, war freundlich und dienstwillig gegen Jedermann, sorgsam bemüht zugleich, daß Wort und That schön und nützlich sei, enthielt sich jeden Fluches und jeder Unziemlichkeit, nahm von allen Geschäften, die man muthmaßlich im Laufe des Jahres zu verrichten hatte, etwas zur Weihe vor, und beschenkte sich untereinander mit Früchten, Süßigkeiten und Kupfermünzen. (Ovid. Fast. I. 71 flgd.) Denn der Anfangstag des Jahres bestimmte den ganzen Verlauf desselben, und wer den ersten Januar in Freude und heiterer Stimmung verlebt, dem lachte ein glückliches Jahr, wer ihn in Thränen hingebracht, dem war das Jahr auch schmerzensreich.

Und wie Janus die Pforten des Jahres eröffnet, so eröffnet er auch die Pforten des Krieges. Auf dem Capitolinischen Berge stand sein von Numa erbauter Tempel, der

zugleich als Eingangspforte zur Stadt diente, die Janualis porta. Dorthin begab sich vor Beginn der Schlacht der Feldherr und Consul, öffnete das bis dahin geschlossene Thor, rief zu dem Gotte um Beistand und glückliches Gelingen, und forderte dann erst die Bürger auf zum Kampfe gegen den Feind. Das Thor aber des Janustempels blieb geöffnet während der Dauer des Krieges, und ward erst geschlossen, wenn der Krieg beendet war. So wachte Janus nicht allein über den Anfang, sondern auch über den Ausgang aller Dinge, wie er auch wachte über den Eingang der Pforte, welche zugleich der Ausgang ist. Und wie im Anfange das Ende wurzelt, so schließt im Kreislauf der Zeiten der Anfang des Jahres auch dessen Ende in sich, und die Gegenwart hat in sich die Zukunft und Vergangenheit. Deshalb auch erscheint Janus als dieser Doppelsehende, vor- und rückwärts Schauende, als Geminus mit zwei Gesichtern nach zwei Seiten hin, weil er zurückschaut in die Vergangenheit, und vorwärts in die Zukunft. In dieser Beziehung heißt er Patulcius (der Oeffnende) und Clusius (der Schließende), und hält demgemäß auch einen Schlüssel in der Hand, als der alle Dinge Eröffnende und Schließende (Claviger). Von den übrigen Beinamen des Janus bemerkt Creuzer: „Janus steht den edlen Geschlechtern vor, darum heißt er Curiatius; er ist Vorfechter im Kriege, darum heißt er Quirinus, und dem großen Streiter Romulus weiß der Senat nach seinem Hintritt keinen höhern Namen beizulegen. Als Curiatius aber ist er in seinem höchsten Sinne zu fassen als die Quelle der hieratischen Offenbarung und der priesterlichen Gelehrsamkeit, und weil daran alle Regierungsgewalt hing, Quelle der Gesetze und des Rechtes, was Zeus den Griechen war: Rechtskörper und

letzter Grund der Herrschergewalt. Janus ist aber auch Autochthon und Sohn des vaterländischen Bodens, Vater aller nachfolgenden Söhne des Vaterlandes; darum heißt er Patricius, und so nennen sich die ältesten Geschlechter, die aus priesterlicher Unterweisung von Alters her göttliche und menschliche Gesetze verstehen. Endlich ist er Vater im höchsten Sinne. Die göttliche Herrlichkeit kehrt in den Schooß zurück, aus der sie durch Sonne und Sonnenkinder auf Erden herabgestrahlt war. Dort in sich wird sie zum ewigen Vater, zur Götterquelle selber, zum Mittelpunkt aller Wesen, zu dem Sonnen und Sonnenkinder sehnsuchtsvoll zurückblicken, und nach Ablauf der Zeit, ihrem bessern Theile nach, wieder aufgenommen werden."

Dem Janus, als dem Behüter der Thür, sind drei Genien zugeordnet, die gewissermaßen unter seiner Obherrschaft, als ausübende Diener, das ihm zustehende Amt verwalten; so erscheint Forculus als Behüter der Thür, Limentinus als Behüter der Schwelle, und Cardea, oder Carna, wie Ovid sie nennt, als Behüterin der Angeln. Von der Letzteren erzählt Ovid, daß sie eine Nymphe war von liebreizender Schönheit, die in einem uralten Haine an dem Tiber wohnte, und dort sich mit Jagen und Fischen und Umherwandeln vergnügte. Götter und Halbgötter buhlten um die schalkhafte, spröde Nymphe, die aber in unerhörter Sprödigkeit mit all ihren Freiern ein grausames Spiel trieb. Denn, anscheinend Jeden begünstigend, verhieß sie Jedem den Genuß ihrer Liebe, und hieß ihn mit lockenden Worten ihr folgen in das Innere einer Höhle, wo sie dann plötzlich vor den Augen des liebesehnenden Freiers verschwand, und ihn im tiefsten nächtlichen Dunkel allein ließ, daß er nur mühsam,

nach langem, vergeblichem Suchen ſich zum Ausgang hintappte. So auch wollte ſie es mit Janus machen, der gleichfalls von Liebe zu ihr erfaßt ward. Der Gott mußte ihr voranſchreiten in die Höhle, und ſah mit ſeinem hinterwärtsſchauenden Geſichte, wie Cardea ſich gerade in ihrem Schlupfwinkel verbergen wollte. Raſch wandte der Gott ſich um, ergriff die ſich ſträubende Schöne und zwang ſie, ihm ihre Gunſt zu gewähren, und dadurch ihrem Verſprechen nachzukommen. Voll Liebe aber wünſchte er dann, die ſchöne Nymphe immer in ſeiner Nähe zu haben, und machte ſie deshalb zur Behüterin der Thürangeln, wie außerdem noch zur Beſchützerin der kleinen Kinder, die ſie mit der ihr von Janus verliehenen Weißdornruthe nicht allein vor den böſen Dämonen, ſondern beſonders auch vor den Strigen beſchützte, entſetzlichen Vögeln mit Rieſenköpfen, ſtarrblickenden Augen, gewaltigen Schnäbeln, krummen Krallen und grauen Federn. In ſolche Strigen aber verwandelten ſich alte Hexen, fielen Nachts ruhig ſchlummernde, unbewachte Kinder an, entriſſen ſie ihren Wiegen, zerfleiſchten ſie und ſogen ihnen das Blut aus. (Ovid Faſt. VI. 101—129.) — Dieſe drei Genien gehörten auch zu den Penaten, von denen weiter unten die Rede ſein wird.

---

## Veſta (Heſtia).

Veſta, die Göttin des Heerdes, iſt eine der geheiligtſten Gottheiten Roms, die aus Griechenland ſchon vor der Erbauung Roms nach Italien gewandert war, und dort beſonders im Albaniſchen Reiche Verehrung gefunden hatte. —

Der Veſta geheiligt iſt der Heerd, als der Mittelpunct des Hauſes, die geheiligte Stätte, an welcher man gaſtfreundlich

den Fremden empfing oder sich mit den Freunden vereinigte zum traulichen Beisammensein. Vom Heerde aus verbreitet sich auch Sitte und Bildung, und alle die sanften Künste des Lebens, denn der Heerd ist das erste und nothwendigste Bedürfniß der Ansiedelung, und die Ansiedelung ist die Basis aller Civilisation und Sitte. Auch die Göttin der Keuschheit und Zucht war Vesta, denn sie waltete im Mittelpunkte und geheimnißvollen Innern des Hauses, und wie sollte das Glück des Hauses und der Familie gedeihen können, wenn nicht Keuschheit und fromme Sitte im Innern desselben herrschte. Um den Heerd versammelten sich zur Mahlzeit alle Bewohner des Hauses, die Ehegatten und Kinder, die Sklaven und Diener, und dort, an dieser geheiligten Stätte, an welcher die Göttin selber thronte, mußte Friede und Eintracht herrschen und versöhnende Liebe der heiligen Göttin zur Ehre, als einzig würdiger Beweis tief innerster Anbetung. Deshalb ward jede auf dem Heerde bereitete und am Heerde verzehrte Mahlzeit ein Liebesmahl, ein Gottesdienst zur Erneuerung der Liebe und Eintracht*). Deshalb auch war es ein heiliger Schwur, wenn man beim Heerde etwas versprach, und deshalb flehte der Sklave seinen Herrn unter Anrufung des Heerdes um Schutz an und Gnade, wenn er in Bedrängniß sich befand.

Und wie der Heerd der Mittelpunct jeder Familie war, so mußte er auch, im höhern und weitern Sinne, der Mittelpunct des ganzen Staates sein. Deshalb verehrte der römische Staat auch die Vesta als heilige, behütende Göttin, weil das Wohl des Ganzen nur auf dem Wohle jedes Ein-

*) Vgl. Hartung a. a. O. I. 112.

zelnen basiren konnte, also auf dem Wohlergehen der Familie sich begründete, und dieses von Vesta mit heiliger, schützender Hand behütet ward. Eintracht am häuslichen Heerde aber war vornehmlich der Segen, welchen die heilige Göttin wirkte, und wie die Familie, so bedurfte auch der Staat dieser Gabe der Vesta zu seinem Wohlergehen und Gedeihen. Deshalb ward ihr von Staatswegen, wie von jeder Curie und Familie, auf dem ihr geweihten Heerde das heilige Feuer erhalten und genährt.

Numa war es gewesen, der den Dienst der Vesta in Rom eingeführt hatte. Zwischen dem Capitolinischen und Palatinischen Hügel errichtete er der Heerdgöttin einen Altar, auf dem das ewige Feuer unterhalten ward von den Vestalinnen, diesen reinen jungfräulichen Priesterinnen der reinen jungfräulichen Göttin. Dieses öffentliche Heiligthum der Göttin bestand aus einem Tempel, ähnlich dem Impluvium der Privathäuser, und das Feuer, welches immerdar auf dem heiligen Heerde dort brennen mußte, war das Bildniß der Vesta selbst. Nur Frauen und Jungfrauen, niemals aber Männer, durften diesem heiligen Tempel sich nähern, und auch sie wallten baarfuß zu dem Heiligthum, in dessen innerstem Raume die kostbarsten Güter und Schätze des Staates aufbewahrt und von den Vestalinnen behütet wurden. Ueber diese Heiligthümer, so wie über die Vesta selbst und den Dienst der Vestalinnen, gibt uns Dionysius die ausführlichste Auskunft: „Was dies eigentlich sein mag, was man im Tempel der Vesta aufbewahrt, und weshalb man die Aufsicht eben Jungfrauen anvertraut, darüber hat man vielfach gestritten und gezweifelt. Einige haben behauptet, es sei weiter nichts, als eben das Feuer, das sichtbarlich vor Jedermanns Augen

sei, und man habe die Bewahrung desselben lieber Jungfrauen, als Männern übertragen, weil das Feuer, gleich einer Jungfrau, rein und fleckenlos sei, und der keuschesten Göttin auch der Dienst einer keuschen Jungfrau am meisten zusage und entspreche. — Andere behaupten, es würden, außer diesem Feuer, noch andere geheimgehaltene heilige Gegenstände im innern Heiligthume der Göttin aufbewahrt, von denen aber nur die Pontifexe und die Jungfrauen unterrichtet wären. Zum Beweise für diese Behauptung führen sie die wunderbare Begebenheit an, die sich in Rom während des ersten punischen Krieges, den die Römer mit den Karthaginiensern um Sicilien führten, zugetragen. Der Tempel nämlich der Vesta gerieth in Brand, und die Vestalinnen entflohen ihm eiligst. Der Pontifex Lucius Cäcilius Metellus, der kurz zuvor Consul gewesen und als solcher die Karthaginienser in Sicilien besiegt und einen Triumphzug, bei welchem er hundertundachtunddreißig Elephanten aufführte, gehalten hatte, wagte sich während des Brandes, um des Gemeinwohls ganz seines eigenen Lebens vergessend, in die Flammen, und rettete die von den Vestalinnen verlassenen Heiligthümer. Die dankbare Stadt aber erwies ihm dafür die größte Ehre und errichtete ihm auf dem Capitol eine Statue, deren Unterschrift diese Großthat berichtete. — Einige behaupten auch, es würden in dem Vestatempel die Schätze und heiligen Besitzthümer aufbewahrt, welche Dardanos, als er Samothrakien verließ, mitgenommen in seine neue Stadt, und die nachher Aeneas, als er aus Troja entfloh und nach Italien kam, dorthin mitgebracht habe. Andere auch behaupten, es würde im Vestatempel das von Aeneas nach Italien entführte berühmte Palladium aufbewahrt. —

Aus allen diesen Muthmaßungen gehet hervor, daß die Jungfrauen in der That noch unbekannte Heiligthümer in Verwahrsam hatten. Anfangs ward der Dienst der Vesta nur von vier Jungfrauen besorgt, und diese sogenannten **Vestalinnen** durften, einem Gesetze Numa's zufolge, nur allein von dem Könige erwählt werden. Später wurde, wegen ihrer vielfachen Pflichten und Verrichtungen, ihre Zahl auf sechs gesteigert. Diese Vestalinnen wohnen in dem Tempel der Göttin, der Tages von Jedermann ungehindert betreten werden kann, in welchem sich aber Nachts bei Todesstrafe kein Mann aufhalten darf. Dreißig Jahre lang müssen die Vestalinnen ihre Jungfrauschaft bewahren, und den heiligen Dienst im Tempel verrichten. Die ersten zehn Jahre lernen sie den Tempeldienst, üben ihn in den andern zehn Jahren aus, und müssen die letzten zehn Jahre wiederum Andere darin unterrichten. Alsdann aber, wenn diese dreißig Jahre abgelaufen sind, stehet es ihnen frei, den Vestatempel zu verlassen und sich zu verheirathen. Da aber einige Vestalinnen, die von dieser Erlaubniß Gebrauch gemacht, ein unglückliches Ende genommen, so hat man daraus geschlossen, daß der Göttin ein solcher Abfall ihrer Priesterinnen nicht genehm sei, und deshalb bleiben die Vestalinnen gewöhnlich lieber auf Lebenszeit als jungfräuliche Priesterinnen im Tempel. Stirbt eine Vestalin, so erwählt der Pontifex eine andere Jungfrau an deren Stelle. — Die Ehre, welche der Staat und jeder Einzelne den heiligen Vestalischen Jungfrauen erzeigt, ist so groß, daß sie wohl dadurch für jedes Familienglück können entschädigt werden, und die Strafen andererseits, die man ihnen auferlegt, sind so hart und grausam, daß auch diese sie wohl vor einer Verletzung ihrer Tugend und Keuschheit zurückschrecken lassen.

Schon für kleine Fehltritte werden ſie gegeißelt, haben ſie aber ihr Gelübde der Keuſchheit gebrochen, und erweislich einem Manne ſich hingegeben, ſo ſind ſie unerbittlich einem eben ſo grauſamen, als ſchimpflichen Tode verfallen. Man trägt ſie lebend auf einer Bahre, gleich einer Todten, und gefolgt von ihren klagenden und weinenden Angehörigen, nach dem Colliniſchen Thore. Dort befindet ſich innerhalb der Stadtmauer eine zu dieſem Gebrauch ausgehöhlte Gruft, in welche die armen Verbrecherinnen in dem hergebrachten Leichenſchmucke hinuntergelaſſen, mit Erde überſchüttet und alſo lebendig begraben werden, ohne daß man ihnen ein Grabmal errichtet, oder ihnen die ſonſtige Todtenehre erzeigt. — Es gibt viele Zeichen, an denen man erkennen kann, ob eine Veſtalin den reinen Dienſt der Göttin durch Unkeuſchheit entheiligt hat, das ſchreckenvollſte dieſer Zeichen aber iſt die Verlöſchung des heiligen Feuers, ein Unglück, welches ganz Rom fürchtet, weil man dies für ein ſchreckensvolles Vorzeichen eines ungeheuren, über Rom hereinbrechenden Unglücks hält. Deshalb ſuchen ſie, wenn einmal das Feuer verlöſcht, den Zorn der Götter auf alle erdenkbare Weiſe zu beſänftigen und tragen das neuentzündete Feuer in feierlicher Prozeſſion wieder in den Tempel. Aber den keuſchen Veſtalinnen gewährt Veſta auch ihren beſondern Schutz und der unſchuldig Angeklagten erbarmt ſie ſich, ihre Unſchuld beſtätigend. So hatte die Veſtalin Aemilia, in einer Nacht, da ſie die Feuerwache zu beſorgen hatte, aus Unvorſicht das Feuer verlöſchen laſſen, indem ſie, ſelber ſich dem Schlummer überlaſſend, die Aufſicht einer jungen, noch den Tempeldienſt lernenden Veſtalin anvertraut hatte. Die ganze Stadt überfiel angſtvoller Schrecken, und der Pontifex ließ ſogleich eine Unterſuchung anſtellen, um zu erforſchen,

ob Aemilia durch Unkeuschheit den Tempel entweiht habe. Die Priesterin aber, im Gefühl ihrer Unschuld und voll Vertrauen auf die geliebte Göttin, streckte im Beisein der Priester und Jungfrauen ihre Arme über dem Altare empor und flehte: „o Vesta, heilige Schutzgöttin Roms, Du weißt es, daß ich fast dreißig Jahre nur heilig und unsträflichen Wandels mit reinem Herzen und unbeflecktem Körper Deinen Gottesdienst vollführe. Stehe mir nun bei, hilf mir und dulde es nicht, daß Deine Priesterin eines schmählichen Todes sterbe. Sollte ich aber unbewußt gefehlt, und etwas Unheiliges gethan haben, so strafe mich dafür, und lasse Rom Deinen gerechten Zorn nicht entgelten." — So zur Vesta flehend riß sie von ihrem, aus feiner weißer Leinwand verfertigten Gewande ein Stück ab, und warf es in die kalte Asche des Altars. Sofort loderte aus derselben eine glühende Feuerflamme empor, und die gerettete Priesterin dankte mit dem freudetrunkenen Volke der gütigen, hülfreichen Göttin. — Noch wunderbarer bethätigte sich die Gnade der Vesta gegen ihre Priesterinnen in einem andern Falle. Es verklagte nämlich ein Mensch, dessen Namen nicht weiter bekannt geworden, eine Vestalin, Namens Tucia, und machte sie, wenn auch nicht der Unzucht und des Verlöschens des Feuers, doch anderer mehrfacher Vergehen verdächtig, und führte scheinbare Beweise und Zeugnisse für die Wahrheit seiner Anklage an. Der Pontifex befahl sofort der Vestalin Tucia, sich zu rechtfertigen; sie erwiderte, sie wolle diese unwürdigen Verläumdungen durch die That widerlegen und begab sich, mit Bewilligung des Pontifex, und begleitet von zahllosem Volk aus der Stadt nach der Tiber. Dort schöpfte sie, die Göttin anrufend, Wasser aus dem Flusse in ein Sieb, und trug,

ein unerhörtes Wunder, dieses Sieb mit Wasser hinein in die Stadt bis auf den Markt, wo sie es zu den Füßen der Pontifexe ausgoß. Als man sodann aber ihren Ankläger aufsuchte, um ihn zur gerechten Strafe zu ziehen, war er nirgends zu finden, und kein menschliches Auge hat ihn jemals wieder erblickt." (Dionys. Hal. II. 68 flgd.)

War die Göttin milde und hülfreich, wenn ihre Priesterinnen unschuldig angeklagt und verurtheilt waren, so zeigte sie sich aber auch von unerbittlicher Strenge, wenn sie die Strafe verdient, und ihren heiligen Tempel durch Unkeuschheit entweiht hatten. Das bewies sie schon in frühester Zeit, noch bevor Rom gegründet und erbauet war, an der Mutter des Romulus, der Ilia nämlich. Diese war eine Tochter Numitors, des Königs von Albanien, welchen sein jüngerer Bruder Amulius vom Throne gestürzt hatte, um sich in dessen Besitz zu bringen. Aber auf seinem Throne zitterte Amulius vor der Rache des Numitor und seiner beiden Kinder, des Aegestus und der Ilia. Den Sohn seines Bruders ließ er hinterlistig ermorden, und die Tochter Ilia machte er zur Vestalin. Dort überfiel er sie im heiligen Haine und that ihr Gewalt an. Andere aber sagen, es habe Mars sich dort der Ilia in Liebe genaht. Um ungesehen der Vestalin genießen zu können, habe er die Sonne verfinstert, die ganze Erde mit nächtlichem Dunkel überzogen, und dann der Ilia verheißen, sie würde von ihm zwei Söhne empfangen, die größten Helden, welche jemals die Welt gesehen. — Wie dem auch sei, Ilia ward schwanger, und Amulius klagte sie vor dem Senate der Unzucht an. Vergebens berief sich Ilia darauf, daß Mars selber sie seiner Umarmung gewürdigt und ihr verheißen habe, sie solle ihm zwei Götterſöhne gebähren.

Man ſah in ihr dennoch eine Verbrecherin. Zwar wußte Ilia's Vater Numitor es durchzuſetzen, daß man die Entbindung abwarte, um zu erfahren, ob die Prophezeihung des Gottes ſich erfüllen, und ſie zwei Söhne gebähren würde. Aber, obwohl ſie in der That die beiden Söhne Romulus und Remus gebahr, und alſo an der erfüllten Prophezeihung die Einmiſchung eines Gottes unzweifelhaft ſchien, ſo klagte ſie dennoch Amulius auf's Neue der Unkeuſchheit an, behauptend, eins der Kinder ſei untergeſchoben, und der Senat verurtheilte Ilia, wegen verletzter Jungfräulichkeit und Keuſchheit gegeißelt und lebend in den Fluß geworfen zu werden. (Dionyſius Hal. I. 61.)

---

## Die Penaten.

In nächſter Verbindung mit der heiligen Göttin des Heerdes und der Familie, ſo wie auch mit dem Janus, dem Gott der Thür, erſcheinen die Penaten. Sie ſind heilige, geheimnißvolle Götter, die am Altare jedes Hauſes, am Heerde, ihren ſegensvollen Wohnſitz aufſchlagen; aus ihnen entſpringt der Hausſegen und der ganzen Familie Glück, ſie wachen mit geheimnißvollem Walten über der Ruhe und dem Frieden der Familie, wie des Staates, und wie ſie walten und wohnen in der Mitte jedes Hauſes, am Heerde, von dem ihnen die heilige Opferflamme emporlodert, ſo ſind ſie auch der recht eigentliche Mittelpunct alles Glückes und alles Segens.

Die Penaten ſind alſo urſprüngliche Götter, perſonificirte, geheimwirkende, erhaltende Naturkräfte, die Genien, die dem Menſchen verleihen, was er ſich nicht ſelber geben

kann *). Sie sorgen für das geistige Wohl, und geben ein fröhliches Herz, einen heitern Sinn, und sind jedem Individuum der Grundbegriff des Heimathsgefühles, denn an dem väterlichen und heimischen Heerde walten die Penaten, und so ist das Scheiden von der Heimath zugleich eine Losreißung von den heimischen Penaten. Denn jeder Heerd hat mit jeder Familie seine eigenen Penaten, und diese wandern nicht aus mit der Familie, sondern sie bleiben treu dem Heerde, der von alten Zeiten her schon ihr Wohnsitz gewesen. So berichtet uns Dionysius (I. 68) von einem großen Wunder, das sich in Alba zugetragen, bei der Erbauung dieser Stadt: „Als nemlich der Tempel mit seinem innern Heiligthume für die Bildnisse der Götter, die Äneas mit aus Troja nach Lavinium gebracht, fertig war, so brachte man dieselben aus dem Tempel zu Lavinium nach Alba hin. In der nächstfolgenden Nacht hatten sie, obwohl die Thüren verschlossen, und auch an den Mauern keine Verletzungen nnd Beschädigungen zu sehen waren, ihren neuen Tempel verlassen, sich wieder nach Lavinium begeben, und dort sich wieder auf ihre alten Postamente gestellt. Man trug sie, nachdem man ein feierliches Sühnopfer angestellt, in festlicher Procession unter Gebeten wieder nach Alba hin, sie aber verließen abermals diese neue Stadt und kehrten zu ihrem alten Wohnsitz zurück. Lange waren nun die Albaner in Zweifel, was sie thun sollten, um den Zorn ihrer Götter nicht auf sich zu laden. Sie wollten nicht ohne ihre väterlichen Götter wohnen, aber sie wollten auch ungern die neue von ihnen erbauete Stadt Alba verlassen. Endlich entschieden sie sich dahin, die Bild-

*) Creuzer a. a. O. S. 503.

nisse der Götter in Lavinium an ihrem gewohnten Standorte zu lassen, und eine gewisse Zahl der Bewohner von Alba wieder nach Lavinium zurückzuschicken, damit sie dort dem Gottesdienste vorstehen möchten. Sechshundert Familien wurden demzufolge ausgewählt, die unter Anführung des Aegestus nach Lavinium zurückkehrten. Diese Götter nennen die Römer **Penates**, welches so viel heißt, als väterliche Götter, Familiengötter, Hausgötter, Götter des Heiligthums, Götter der Güter. Diese vielfachen Bezeichnungen scheinen auf ihre vielfachen Eigenschaften und Fähigkeiten sich zu beziehen. Ueber die Gestalt und Beschaffenheit dieser Götter, die im Tempel zu Lavinium aufgestellt waren, berichtet der Geschichtsschreiber Timäus. Er sagt, sie hätten Heroldsstäbe getragen, und wären theils aus Erz und Eisen, theils aus Trojanischer Töpfererde gewesen."

Die nahe Verwandtschaft der Penaten mit der Vesta ist unverkennbar; gleich ihr wohnten sie im Innern des Hauses, am geheiligten Heerde; dort wurden sie verehrt, dort brannte ihnen ein Feuer und von dem Heerde, diesem Centrum alles Familienglückes aus, breiteten sie den Segen über das ganze Haus. — So erscheinen die Penaten gewissermaßen nur als die Ausstrahlungen der Vesta, in der, als der ersten Penas, sie sich alle wiederum zu einer einzigen, strahlenden Sonne einigen und zurückführen. Und so wie die Vesta nicht bloß in jeder Familie verehrt ward und ihren Heerd und ihr heiliges Feuer hatte, sondern eben so auch in der großen Familie der Staatsgemeinschaft, wie sie denn auch inmitten der Stadt ihren Tempel hatte, so wurden auch die Penaten nicht nur im Innern des Hauses angebetet, sondern es ward ihnen auch von Staatswegen feierliche Verehrung gezollt.

Die Penaten zerfallen demzufolge in zwei Klaſſen, in die **Penates publici** oder **majores**, und in die **Penates familiares**, **privati**, oder **minores**. So wie die Letztern im Innern des Hauſes ſegensvoll walten, ſo ſorgen die **Penates publici** für das Gedeihen der Städte, Gemeinden und Völker und haben darum auch von Staats wegen ihre Altäre und Heiligthümer. Wer eigentlich dieſe **Penates publici** waren, darüber iſt viel geſtritten. Dion. führt gradezu die Samothrakiſchen großen Götter als die von Aeneas mitgebrachten Penaten an. Da aber das Palladium als größtes Heiligthum im Veſtatempel angeſehen ward, ſo hat man daraus ſchließen wollen, daß neben der Veſta auch Minerva als Penas verehrt werden. Man hat ihnen dann Jupiter und ſpäter den vergötterten Romulus als Penates beigeſellt. Daß Romulus und Remus als **Penates publici** verehrt wurden, hat um ſo mehr Wahrſcheinlichkeit für ſich, als Dionyſius berichtet, es ſeien die Bilder der römiſchen **Penates publici** zwei Jünglinge in Kriegesrüſtung geweſen, und er ſelbſt habe ſolche in den römiſchen Tempeln aufgeſtellt geſehen.

---

### Laren, Lamen, Lemuren.

Die Lares ſtehen im innigſten Zuſammenhange mit den Penates, und es ſcheint daher hier der geeignetſte Ort, über ſie einige Andeutungen zu geben. Gleich den Penaten weilen die Laren im Innern des Hauſes, am geheiligten Heerde, und wie die Erſtern, ſo ſorgen auch ſie für das Wohlergehen und Gedeihen der Familien, wie des Staates.

Aber die Laren ſind Weſen untergeordnetern Ranges, es ſind die Geiſter abgeſchiedener Menſchen, die nach dem Tode noch als ſchützende und behütende Genien das Haus und den

Heerd umschweben, wo sie einst in Menschengestalt gewaltet und gewirkt. Es sind also die ihrer Menschenform entkleideten Geister, die noch nach ihrem Tode ihrer Familie sich unsichtbar nahen, sie behüten vor Gefahren und sie segnen zu jeglichem Guten. So hatte denn jede Familie ihren **Lar familiaris**, der sie behütete und schützte, und dem entsagen, und in die Fremde wandern zu müssen ohne den **Lar familiaris**, schien den Römern das Aeußerste aller Schmerzen und Entbehrungen des Lebens.

Die Laren sind also die Schutzgötter, Wächter und Bewahrer des Hauses, sie heißen als solche auch **Lares praestites**, und der Hund, als Symbol der Wachsamkeit, ist ihr Attribut. Ihr Opferaltar war, wie für die Penaten und die Vesta, der Heerd; dort opferte man ihnen ein Schwein, einen Stier, Wein, und die Erstlinge aller Früchte. Dort stand auch in einer Nische ihr Bild im sogenannten Lararium, und vor demselben opferte man ihnen von jedem Familienmahle vor dem Beginne desselben ihren Antheil an den Speisen und Getränken.

Aber nicht bloß daheim im Hause und am Heerde schützte der **Lar familiaris**, sondern er begleitete auch jedes Mitglied der Familie nach außen hin, und war ihm besonders Beschützer auf der Reise und auf der Landstraße. Und nicht nur jede Familie hatte ihre Laren, sondern da die Seelen aller Guten zu Laren wurden, so übernahmen diese auch den Schutz jedes Bürgers, so wie der bürgerlichen Gesellschaft im Allgemeinen und Einzelnen, und behüteten und bewachten jeden Einzelnen aus der großen Familie des Staates. So gab es **Weglaren**, **Lares viales**, und dieses waren die wichtigsten; man flehete sie um Schutz an, wenn man sich

auf die Reise begab und opferte ihnen an Kreuzwegen. Dafür schickten sie den Reisenden Zeichen, damit sie, wenn ihnen irgendwo ein Ungemach drohte, wieder umkehrten, oder mit ihrer Reise inne hielten. (Hartung I. 59.) Die **Lares permarini** schützten den Reisenden zur See, und hemmten oder beschleunigten den Lauf des Schiffes. Die **Lares rurales** sorgten und behüteten das Feld, und die **Lares urbani**, die Stadtlaren, überwachten das Wohl der Stadt, und wehrten als **Lares hostiles** die Feinde von den Mauern der Stadt ab.

Als Vorsteher und Repräsentanten der Lares wurde ein Brüderpaar genannt, welche von der Lara, oder Larunda, Mania oder Mana Genita geboren worden. Sie wurden dargestellt als ein Jüngling und ein Knabe, mit Hundsfellen umgürtet, und einen Hund zur Seite. Solche Bildnisse standen in der Larenkapelle auf dem Palatium.

Unter den Stadtlaren, welche zu Rom verehrt wurden, und zu denen auch Romulus, Numa, Tatius, u. A. gehörten, zeichnete sich besonders Acca Larentia durch ihre seltsamen Lebensschicksale aus, welche die Sage mehrfach ausgebildet hat. Die verschiedenen Stellen beim Gellius, Plutarch, Macrobius, Augustinus u. A. hat Hartung (a. a. O. II. 144) folgendermaßen zusammengetragen: „Unter der Regierung des Ancus Martius lud einst an einem Feiertage der Küster des Hercules den Gott selbst zum Würfelspiel ein, in der Weise, daß der Wurf seiner rechten Hand für den Gott, der seiner linken für ihn selbst gelten sollte, und unter der Bedingung, daß der Verlierende dem Gewinnenden eine Mahlzeit bereiten und ein Freudenmädchen zubringen sollte. Da der Küster verlor, so richtete er dem Hercules eine Mahlzeit

im Tempel, und führte das schönste und berühmteste Freudenmädchen der Stadt herbei, nämlich die Larentia. Diese schloß er mit dem Gotte im Tempel ein. Hercules besuchte dieselbe im Schlaf, und als er von ihr schied, sagte er, sie würde den Lohn von demjenigen Manne empfangen, der ihr früh morgens beim Hinausgehen zuerst begegnen würde. Dieser Begegnende war Tarutius, der sie zur Frau nahm, und sterbend als Erbin reicher Landgüter hinterließ, nämlich des ager Tarunces, Semurius, Lutirius und Solinius. Als dieselbe am Ende ihrer Tage plötzlich aus der Mitte der Sterblichen entrückt war, fand man in ihrem Testamente den Romulus nebst dem römischen Volke als Erben aller ihrer Besitzungen eingesetzt. Dafür ward sie von Ancus Martius am leutseligsten Theile der Stadt, nämlich dem Velabrum, beerdigt, und zugleich festgesetzt, daß ihr alljährlich von dem Flamen des Mars an den Larentinalien geopfert werden sollte."

Die Larentinalien wurden im December gleich nach den Saturnalien gefeiert. In den ältesten Zeiten opferte man bei denselben der Mania kleine Kinder, und ersetzte dies später dadurch, daß man an den Ecken der Gassen Puppen und so viel Wollknäuel aufhing, als die Familie, welche das Opfer brachte, Mitglieder zählte. — Bei Todesfällen opferte man dem Lar familiaris einen Schöps. (Dionys. Hal. I.)

Aber nicht blos als diese hülfreichen und segnenden Lares weilten die Geister der Verstorbenen in ihrer Familie, sie konnten auch als Schreckbilder und Gespenster das Entsetzen ihrer Angehörigen werden. Die Seelen der Verstorbenen im Allgemeinen hießen die Manes, und als solche wandelten sie hinab in die Unterwelt, dort ihren Lohn zu empfangen, und als Laren oder Larven ihre Familie zu umschweben. Denn

nur die Geister der Guten wurden zu Laren, aber der Geist dessen, der wegen seiner Sünden im Tode keine Ruhe zu finden vermochte, ward zu einem Schreckbild, und hieß Larva. Dem Guten konnten die Larven nichts anhaben, aber den Bösen verfolgten sie wachend auf allen seinen Wegen, und schlafend bis in seine Träume hinein. Nirgends hatte er vor ihnen Ruhe, und wo er ihren Blicken begegnet, da ward Krankheit oder Wahnsinn sein Theil. Die Larven sind also die den Menschen heimsuchenden bösen Dämonen, wie die Laren seine Genien sind, und als diese, den Uebelthäter verfolgenden, nimmer Ruhe gebenden Geister gleichen die Larven den griechischen Eumeniden, mit denen sie auch die abschreckende Gestalt gemein haben.

Noch als andere Schreckgestalten und Gespenster hauseten die Seelen der Verstorbenen am Heerde ihrer Familie, den Uebelthäter marternd, den Gerechten als Kobold neckend, und selbst der kleinen Kinder nicht verschonend. Als solche Schreckbilder der kleinen Kinder erschienen die Lamien, die weiter nichts sind als Kobolde, mit denen man die Kinder zu Bette brachte, und die von der müßigen Phantasie der Ammen ausgebeutet, zu Vampyren wurden, die den kleinen Kindern den Kopf abrissen und ihnen das Blut aussogen. —

Neben diesen Lamien erscheinen noch als Hausgeister die Lemures. Sie sind die Geister der Verstorbenen, denen auf Erden nicht die volle Ehre der Bestattung geworden, und die deshalb aus der Unterwelt emporsteigen, um ihre Angehörigen für solchen Mangel der Ehrfurcht entweder zu strafen, oder sie zur Sühne zu ermahnen. Und schrecklich rächen die Lemures die ihnen versäumte Pflicht. Denn als man einst in der Unruhe des Krieges die Feier der Parentalien (Todten-

feier) verſäumt und vernachläſſiget hatte, da gerieth plötzlich in der Nacht die ganze Stadt gleich einem einzigen Scheiterhaufen in Brand, und aus den Flammen ſtiegen die Geiſter der Verſtorbenen empor, mit lautem Gewimmer durch die Straßen ſchweifend (Ovid Faſten II. 546.). —

Dieſen Lemuren feierte man alljährlich das Feſt der Lemuralien, deſſen Begründer Remus war. Denn Remus, der von Romulus war erſchlagen worden, hatte nicht die volle Ehre der Beſtattung mit allen Ceremonien empfangen. Er erſchien deshalb ſeinem Pflegevater Fauſtulus, und ermahnte, ihm zur Entſchädigung und zu ſeinem Andenken ein Todtenfeſt zu feiern. Dies Feſt ward dann der Beginn der Lemuralien und alljährlich wiederholt (Ovid Faſt. V. 451.). —

Dieſes Feſt der Lemuralien ward in drei Nächten, immer eine Nacht um die andere gefeiert. Um die Stunde der Mitternacht ſtand der Hausvater von ſeinem Lager auf, und ging barfuß hinaus, indem er, um die Lemuren und Larven von ſich abzuwehren, dabei mit den Fingern Schnippchen ſchlug. Sodann wuſch er dreimal die Hände in fließendem Waſſer, und nahm dann, ſich umdrehend, ſchwarze Bohnen in den Mund. Dieſe ſpie er hinter ſich und ſagte: Dieſe Bohnen weihe ich Euch, um damit die Meinigen loszukaufen. Solches mußte er neunmal ſprechen, ohne ſich umzuſehen. Alsdann wuſch er ſich wieder, ſchlug eherne Becken zuſammen und rief neunmal: Hinaus, ihr Geiſter der Ahnen! Wenn dies gethan war, durfte er ſich umſehen und frei von dannen gehen, denn die Lemures waren gebannt (Ovid Faſt. V. 491.).

## Vulcan (Hephaistos).

Vulcan iſt bei den Römern, wie bei den Griechen Hephaiſtos, der Gott des Feuers, und als ſolcher ſteht er in nächſter Beziehung zu der heiligen Heerdgöttin Veſta. Der Dienſt beider Gottheiten war ſchon von Tatius eingeſetzt worden. In wie naher Beziehung auch Vulcan zum Heerde ſtand, das beweist eine Sage, die uns von dem alten Dionyſius mitgetheilt wird. Der Mutter nämlich des Servius Tullius, der ſchönen Ocriſia, erſchien einſtmals, als ſie im Palaſte des Tarquinius gewiſſermaßen als Gefangene ſich befand, aus der Flamme des Heerdes aufſteigend ein Phallus. Entſetzt lief Ocriſia zum Tarquinius, dieſem das Wunder berichtend. Der König fragte die Auguren (Zeichendeuter) um Rath und dieſe ſagten, es ſolle von dieſem Phallus im königlichen Schloſſe ein Weib geſchwängert werden und einen Knaben von übernatürlichen Gaben gebähren. Da nun Ocriſia dies Wunderzeichen zuerſt erblickt, befahl Tarquinius, daß ſie es ſein müſſe, die ſich dem Orakel füge. Ocriſia ward alſo bräutlich geſchmückt zu dem Heerde geführt, aus welchem der Phallus emporgeſtiegen, und in dem Gemache eingeſchloſſen. Hier nun nahte ſich ihr Vulcanus, umfing ſie und zeugte mit ihr den Servius Tullius, worauf er wieder vor ihren Blicken entſchwand (Dionyſ. Hal. IV.). — So war es alſo auf dem Heerde, daß Vulcanus ſich zeigte, und zu ihm mußte er als Gott des Feuers in nächſter Beziehung ſtehen, wie er denn auch von Einigen der Gemahl der Veſta genannt wird.

In den älteſten Zeiten genoß Vulcan in Rom der größten Verehrung, und nahm ſogar eine bedeutende politiſche Stellung ein. Ihm hatte Romulus einen Tempel gebaut, in

welchem er seine Zusammenkünfte mit dem Könige Tatius hielt, und neben diesem Tempel stand der heilige Lotosbaum, der seine Wurzeln durch die Standorte der Municipien hindurch bis in's Forum getrieben hatte. *) —

In späterer Zeit sank er von seiner frühern Bedeutsamkeit herab, und Vesta ward ausschließlich als die Göttin des Feuers verehrt, während Vulcan die demüthigende Bestimmung erhielt, zum Gott der Feueressen und Oefen zu werden, wie er als solcher auch den Beinamen Fornax (aus welchem Ovid fälschlich eine weibliche Göttin macht) erhielt. —

Das Hauptfest des Gottes, die Volcanalien, fand im August statt und ward neben dem Tempel des Gottes auf der Flaminischen Rennbahn mit Spielen und Wettkämpfen gefeiert. Man opferte dem Gotte Fische, und betete zu ihm um Abwehr alles Schadens, der durch Feuer und Licht entstehen möchte. — Die Fornacalien, die man dem Vulcan als Fornax, als dem Gotte der Feueressen und Oefen feierte, wurden im Februar begangen.

---

### Venus (Aphrodite).

Venus, die Göttin der Liebe, konnte, dem strengen und ernsten Sinne des Römers gemäß, niemals zu jener Bedeutsamkeit gelangen, wie sie die griechische Aphrodite in dem heitern Lande der Kunst und Schönheit unbestritten einnahm. Die römische Venus war eine ernste, keusche und züchtige Göttin, deren Züchtigkeit man so hoch hielt, daß man sogar sie anrief, um der Sittenverderbniß zu steuern. Denn als im Jahr 640

*) Vergl. Hartung, a. a. O. II. 107.

die Vestalin Clvia vom Blitz getroffen, und dabei ihr die Kleider vom Leibe gerissen wurden, daß sie entblößt dalag, erkannte man dies als ein Zeichen des Zornes der Venus über die in Rom eingerissene Sittenverderbniß, und baute der Göttin, damit sie die geschwundene Sittenreinheit wieder herstellen möchte, als Venus Verticordia einen Tempel.

Es bezog sich überhaupt das Walten der Venus bei den Römern weniger auf die Liebe und deren Genuß, als sie eigentlich eine politische Bedeutsamkeit hatte als die vermittelnde und durch Liebe versöhnende Göttin. Deshalb baute ihr Romulus einen Altar, nachdem er mit seinen Männern sich die Sabinischen Weiber erobert hatte. Denn zu diesem Raube hatte das Bedürfniß und die Liebe geleitet und die Liebe auch war es gewesen, welche die zürnenden Sabiner versöhnte. Deshalb errichtete man auch der Venus voll Dankbarkeit einen Altar, und man nannte sie Venus Cluacina, weil nach dem Raube die Römer vor dem Bildnisse der Venus sich reinigen und entsündigen lassen mußten. — Auch der Venus Calva war ein Tempel errichtet, und dieser Beiname bezog sich auf die Haarbeschneidung der Bräute an ihrem Hochzeitstage. —

Wie wenig bedeutsam der Dienst der Venus aber in Rom gewesen, geht daraus hervor, daß ihr kein einziger vom Staate anerkannter, öffentlicher Festtag gefeiert ward.

---

### Anna Perenna.

Anna Perenna ist gleichfalls eine wohlthätige und schützende Gottheit des Hauses; sie ist es, zu der man flehete um längere Dauer des Lebens, die Gesundheit verlieh, und

Fülle der Vorräthe und Lebensnahrung. So erscheint sie als die göttliche segensvolle Wirthschafterin und häuslich waltende Matrone, und als solche bedurfte sie nicht der Jugend und Schönheit. Anna Perenna vielmehr erscheint als ein fröhliches, munteres und rüstiges Mütterchen, die sogar gern zu schalkhaften Späßen geneigt war. Einen solchen Schalksstreich der lustigen alten Göttin erzählt uns Ovid. Es hatte sich nämlich Mars mit höchster Gluth in Minerva verliebt, und er schmachtete in unerwiderter oder nicht verstandener Liebe, denn der [illegible]rt, die strenge Jungfräulichkeit Minerva's fürchtend, wag[illegible] es nicht der Göttin seine heiße Liebe zu gestehen. Er wandte sich deshalb an Anna Perenna, gestand ihr seine Liebe, und bat sie um ihre Vermittelung. Anna sagte sie ihm bereitwillig zu, steigerte dann des Gottes Sehnsucht durch immer längeres Hinhalten und Verzögern, und wußte so seine Liebe zur höchsten Leidenschaft aufzuschrauben. Endlich bewilligte sie ihm im Namen Minerva's die lange erflehete Zusammenkunft. Als die Schatten der Dunkelheit sich herniedersenkten, nahte sich dem liebeglühenden Mars eine göttliche Gestalt, gleich einer Braut eingehüllt in langwallende Schleier. In glühendster Leidenschaft stürzte sich der Gott auf die verhüllte Geliebte, und hob den Schleier, der ihm ihr Antlitz verbarg. Aber unter dem Schleier hervor schaute das schalkhafte, lachende Antlitz der alten Anna Perenna, und Mars wandte sich zürnend und beschämt ab, um dem Spotte der Götter zu entgehen (Ovid Fast. II. 675.).

Aber auch eine politische Bedeutung ist an dieser echten Volksgöttin nicht zu verkennen. Sie ist mit ihrem prallen Humor und mit ihrer gemüthlichen Geschäftigkeit die echte und geliebte Mutter der untern Volksklassen, und recht eigentlich

die behütende Göttin der Plebejer, diesen hat sie sich stets hülfreich erwiesen, und einst aus einer drohenden Gefahr errettete Anna Perenna allein die bedrängten Plebejer. Zum Aeußersten getrieben durch den Druck und die Tyrannei der übermüthigen Patricier, hatten die Plebejer Rom verlassen, und waren hinausgezogen auf den heiligen Berg, fest entschlossen sich ihre gekränkten Rechte wieder anzueignen, oder auf immer zu brechen mit den Patriciern, und hinaus zu wandern in die weite Welt, fern von dem heimathlichen Heerd und den befreundeten Penaten. Aber bei der Schnelle und der Verwirrung, in welcher sie Rom verlassen, hatten sie verabsäumt, sich mit einem ausreichenden Vorrath von Lebensmitteln zu versehen, und diese begannen schon zu schwinden, bevor die Verhandlungen mit den Patriciern eine günstige Wendung genommen. Darauf aber gerade hatten die Patricier gerechnet, daß die Plebejer, von Hunger und Entbehrung getrieben, sich ihnen endlich auf Gnade und Ungnade ergeben müßten. In dieser Noth erbarmte sich der Bedrückten die freundliche Göttin Anna Perenna. In der Gestalt einer alten Bäuerin erschien sie jeden Morgen unter den Plebejern, und theilte frisch gebackenes Brod unter sie aus, und ließ nicht nach in dieser vorsorglichen Güte, so daß die Plebejer ausharren konnten, und die Patricier sich endlich, um nur die Plebejer zur Rückkehr in die Stadt zu vermögen, genöthigt sahen, ihnen die gestellten Forderungen und Freiheiten zu bewilligen.

## Carmenta. Juturna. Aegeria.

Carmenta, die Göttin der Heilkunde und der Wahrſagung, gehörte gleichfalls zu den älteſten Gottheiten Roms und war frühe ſchon aus Arkadien eingewandert. Denn Evander, der arkadiſche Held, der mit zu den Begründern Roms gehörte, war ein Sohn des Merkur und der Carmenta, und hatte ſeiner Zukunftverkündenden Mutter, welche ihm gerathen, auf einem Hügel an der Tiber mit ſeinen Genoſſen ſich anzubauen, den erſten Tempel begründet. Carmenta gehörte zu den Heilgöttinnen, die an Gewäſſern wohnen, und durch ſegensvolle Quellen heilen, deshalb liegt auch ihr Tempel in der Nähe von der Tiber unter einem Felsabhange des capitoliniſchen Berges nach der Tiber zu. — Als Heilgöttin aber mußte ſie zugleich Wahrſagerin ſein, denn dieſe beiden Eigenſchaften waren immer unzertrennbar verbunden, weil das Spenden von Heilmitteln zugleich ein Vorausſehen der Zukunft, ein Vorahnen der Geneſung war. Ihre Orakel aber ertheilte Carmenta in Sprüchen und Reimen, und hat davon, wie Dionyſius verſichert, ihren Namen. „Die alten römiſchen Geſchichtsſchreiber nennen dieſe Göttin Carmenta, welches ſo viel als Thespiodos im Griechiſchen heißt; denn das griechiſche Wort Ode heißt im Lateiniſchen Carmen und alle Geſchichtſchreiber kommen darin überein, daß Carmenta in ihrer Begeiſterung dem Volke die Zukunft in Verſen verkündigt habe.“ (Dionyſ. I. 27.)

Außer ihr gab es noch mehrere Camenen, heilbringende, wahrſagende Nymphen, die gleich der Carmenta an Quellen wohnten, und ihre Orakelſprüche und Heilmittel in Sprüchen und Verſen gaben. — Die bemerkenswertheſten der

Camenen waren: die Nymphe Juturna, die an der heilbringenden Quelle Juturna wohnte, und deren Festtag in Rom mit dem der Carmenta gemeinschaftlich gefeiert ward, und die Nymphe Aegeria. Diese letztere wohnte in einem Haine zu Aricia, und dort, an sprudelnder Quelle gab sie den Kranken die Gesundheit wieder. Ovid schildert diesen Hain folgendermaßen: „In dem Thale von Aricia liegt, rings umschattet von einem dunkeln Hain, ein durch uralte Religionen geheiligter, und dem Viehe zur Tränke verbotener, Teich. Von den Bäumen herab, das weite Gehege verschleiernd, hängen geweihete Binden und unzählige Votivtafeln, welche die Dankbarkeit hier der Göttin dargebracht hat: denn oftmals ist es geschehen, daß Weiber, deren Wünsche erhört worden, ihrem Gelübde getreu, mit Fackeln in den Händen, die Stirne von Kränzen umwunden, herniederpilgern zum heiligen Haine. Mit leisem, kaum hörbaren Murmeln sprudelt eine Quelle über das Gestein, und oft habe ich aus ihr in mäßigen Zügen getrunken. Aegeria ist es, welche diese Labung dir beut, und sie ist eine den Camenen befreundete Göttin, deren Rath und Zuneigung sich Numa erfreute." (Fast. III. 263.)

In diesen Hain und zur Nymphe Aegeria begab sich oft Numa, um mit der Nymphe das Wohl des emporblühenden Roms zu berathen und von ihrer Weisheit geleitet neue Gesetze und Anordnungen zum Wohle der Stadt zu machen. — Als die ungläubigen Römer aber an diesem Verkehr ihres Königs mit einer Göttin noch zweifeln wollten, da gab ihnen Numa, wie Dionysius erzählt, einen unwiderleglichen Beweis davon. „Er ließ die angesehensten und ersten Bürger Roms zu sich in seinen Palast bescheiden, durchwanderte mit ihnen

deſſen Räume, und ließ ſie ſehen wie dürftig und ärmlich ſelbſt ſein Haushalt, und wie ſehr ihm alles mangele, um eine größere Anzahl von Gäſten würdig bewirthen zu können. Nachdem er ſie alſo umhergeführt, entließ er ſie, und lud ſie ein, zum Abendeſſen zu ihm zurückzukehren. Zur anberaumten Zeit kamen auch die Geladenen, und wie erſtaunten ſie, als ſie nun den Palaſt aufs Koſtbarſte geſchmückt fanden und ihnen Numa prachtvolle Decken, Schenktiſche, die mit einer Menge der ſchönſten Trinkgeſchirre verziert waren, zeigte, und ſie mit den auserleſenſten und ſeltenſten Speiſen bewirthete, die in ſo kurzer Zeit auf natürlichem Wege zu beſchaffen unmöglich war. Dies Alles ſetzte natürlich die Römer in die größte Verwunderung, und ſie zweifelten nun nicht länger an dem Umgang Numa's mit der Göttin." (Dionyſ. Hal. II.)

# V. Die Götter der Unterwelt.

## Orcus und Libitina.

Im Schooße der Erde, der Luft und dem Tage entzogen herrscht der Herr und König der Unterwelt, der allgewaltige Orcus. Mächtig ist er und von weit in das Leben hineinreichender Gewalt, deshalb zollte ihm vor allen andern Göttern der Römer ängstliche Verehrung, suchte vor seinem Zorn sich zu wahren durch eifrige Opferspenden, und ihn dadurch zur Milde zu bewegen. Und freilich mußte bei der gewissen und nicht zu erschütternden Ueberzeugung von der ewigen Fortdauer der Seelen, der Gott, dem die Gestorbenen anheimfielen, von größter Wichtigkeit sein.

Ihm, dem unterirdischen Gotte, der in der Tiefe der Erde verborgen lag, und demgemäß auch Conſus (der Verborgene) hieß, opferte man am Feste der Conſualien auf einem Altar, der die übrige Zeit des Jahres in der Erde vergraben war, wie denn dem Gotte in Rom überhaupt nur Altäre unter der Erde geweihet waren, weshalb er auch Infernus (der Unterirdische) heißt und Quietalis (der Ruheort), weil in dem Schooße der Erde der Leib zur Ruhe eingeht nach den Stürmen des Lebens.

Die Gestorbenen geleitete man mit Jammern und Klagen zu ihrer Gruft, denn Orcus liebt die Thränen und den

Schmerz, und deshalb auch brachte die Braut an ihrem Hochzeitstage den unterirdiſchen Göttern die Opferſpende dar, weil ſie nur mit Thränen und Schmerz das väterliche Haus verließ, und, der Sitte gemäß, demſelben von ihrem Gatten gewaltſam entriſſen wurde.

Inſofern das Gold und die edlen Metalle in der Erde, im Reiche des Orcus ruhen, heißt der Gott auch Dis (der Reiche); Viduus (der Trennende) aber, weil er es iſt, der die Seele vom Körper losreißt. —

Die Gemahlin des Orcus iſt die Göttin Libitina, und zu ihr flehete man um milden Tod, und ſanftes Verſiegen des Lebens. Sie war es auch, die den Ceremonien des Begräbniſſes vorſtand, weshalb oft auch die ganze Beſtattung, die Bahre, der Scheiterhaufen, ja der Tod ſelbſt mit dem Namen dieſer Göttin benannt ward. (Hartung II. 91.) Der Libitina zunächſt feierte man in Gemeinſchaft mit dem Orcus die Feralien, das Todtenfeſt, bei welchem man beiden Göttern öffentlich und privatim reiche Opferſpenden darbrachte. — Das dritte und bedeutendſte Feſt des Orcus ſind die Tarentiniſchen Spiele, welche auf dem Marsfelde zur Ehre des unterirdiſchen Gottes Statt fanden. —

Die Hölle, den Thronſitz des Orcus, nannte man Mundus; der Eingang zu derſelben befand ſich auf dem Comitium und ward mit einem Steine, dem **Lapis manalis**, verſchloſſen. Dreimal im Jahre, an den, den unterirdiſchen Göttern geweihten Tagen, deckte man den Stein auf, damit die unterirdiſchen Götter hervorgehen, und frei auf Erden ſchalten und walten konnten. (Hartung II. 91.)

# Rom und seine Heroen.

Die Sagengeschichte der römischen Heroen hängt so eng zusammen mit dem Werden und Gedeihen Roms selbst, daß die Betrachtung des Einen nicht wohl möglich ist ohne die Betrachtung des Andern. Der Raum unserer Darstellung, wie auch das Unbestimmte und Schwankende dieser der Urzeit Roms angehörenden Sagen, verbietet uns eine zu große Ausführlichkeit, und wir werden daher in der Kürze nur einen Umriß der ewigen Stadt und der Heroen, welche sie begründeten und zu ihrer Blüthe emportrugen, geben können. — Janus, der mächtige Gott, war zugleich der erste König von Latium, denn er, als der Gott des Anfanges, mußte sowohl das Reich, als auch die Reihe der Götter begonnen haben. Unter seiner Herrschaft kam Saturnus nach Italien und ließ sich nieder auf dem Capitolinischen Berge, und ihm folgten die anderen Gottheiten, die aus allen Gegenden Griechenlands einwanderten in das neu ihnen eroberte Land. — Dem Janus folgte in der Herrschaft über Latium Saturnus, diesem wiederum Picus, welcher von seinem Sohne Faunus ersetzt ward. — Bis dahin waren es nur Götter gewesen, welche über Latium geherrscht, nun aber beginnt die Reihe der Heroen oder Halbgötter. Der König Latinus ist der erste derselben. Er gab dem Volke, über das er herrschte,

seinen Namen, und erhob es zu größerer Bedeutsamkeit; unter ihm auch war es, daß Aeneas, der Vielgewanderte, in Italien sich niederließ. — Aus dem brennenden Ilium war er entflohen mit seinem Vater und seinem Sohne Askanius, die Götter seiner Heimath mit sich nehmend in die Fremde. In Italien siedelte er mit seinen Gefährten sich an, vermählte sich mit des Latinus Tochter Lavinia, und folgte, nach dem Hintritt des Königes, diesem in der Herrschaft über Latium. Als, nach langjähriger Regierung, dann die Zeit seines Hintrittes herankam, ward er, der geliebte Sohn Aphroditens, in einer Wolke den Blicken der Menschen enthoben und zu den Göttern emporgetragen. — Ihm folgte in der Regierung sein Sohn Askanius, und diesem, als er nach achtunddreißigjähriger Regierung starb, des Aeneas nachgeborner Sohn Silvius. Es ward ihm zwar vom Julus, dem ältesten Sohn des Askanius, die Herrschaft streitig gemacht, das Volk aber entschied sich für Silvius, und übertrug dem Julus die Würde des Priesterthums, die sodann Jahrhunderte hindurch unter Juliern, den Nachkommen des Julus, erblich geblieben. Diesem folgte sein Sohn Aeneas. Andere, weniger nennenswerthe Herrscher Latiums kamen nun, unter denen Alladius besonders hervorzuheben ist. Er war ein Göttern und Menschen gleich sehr verhaßter Tyrann. Voll Verachtung der Götter suchte er den Donner und Blitz nachzuahmen, um dadurch gleich einem Gotte von den Menschen verehrt zu werden. Als aber einstmals ein wirkliches Gewitter entstand, schlugen die Blitze Jupiters in den Palast des Götterverächters, und der See, neben welchem er lag, schwoll von starkem Platzregen so auf, daß Alladius mit seiner ganzen Familie und seinem Palaste von den Fluthen hinweggespült und ge-

tödtet ward. — Des Alladius Nachfolger war Aventinus, der einem der sieben Hügel, auf welchen Rom erbaut ist, den Namen gegeben hat. Diesem folgte Procas, und diesem endlich Amulius, der seinen Bruder Numitor, den rechtmäßigen Thronerben, seiner Erbschaft beraubt, und sich zum Herrscher aufgeschwungen hatte. — Weiter oben ist von ihm die Rede gewesen, und von des vertriebenen Numitors Tochter Ilia, die mit Mars die Zwillingsbrüder Romulus und Remus erzeugt hatte, und weil sie, eine Priesterin der Vesta, der Unkeuschheit von Amulius angeklagt ward, um dieser Sünde willen getödtet war. — So sind wir endlich zu dem berühmten Zwillingspaar, den Erbauern Roms, gelangt.

---

### Romulus (Quirinus) und Remus.

Der Tyrann Amulius, voll Furcht, es möchten aus den beiden Söhnen der Ilia für sie und ihren Vater ihm Rächer erwachsen, hatte befohlen, daß die Zwillinge in den Tiber geworfen würden. In ihrer Wiege trug man sie dorthin, aber die Götter beschützten die Zwillingsbrüder, die an's Land getrieben, und dort von Luperca in Gestalt einer Wölfin genährt wurden, bis Landleute, dies Wunder erschauend, und darin ein göttliches Zeichen erkennend, der beiden Knaben sich erbarmten. Unter ihnen befand sich des Amulius Sauhirte Faystulus, der die Abstammung der Knaben kennend, sie zu sich nahm, und sie seiner, so eben von einem todten Knaben entbundenen Frau, als Ersatz für den Verlust brachte. Sie nahmen nun die beiden Knaben an Kindesstatt an, und nannten sie Romulus und Remus. —

In ungebundener Freiheit, in der Frische des Landlebens

und der Natur wuchsen die Zwillinge zu mannhaften Jünglingen heran. Ein Zufall machte sie bekannt mit ihrer Geburt; voll kühnen Muthes sammelten sie eine Schaar kampfesmuthiger Jünglinge um sich her, und griffen im Verein mit ihrem Großvater Numitor den Usurpator Amulius an, den sie des Thrones entsetzten, und Numitor zum rechtmäßigen Könige von Latium erklärten. —

Unterstützt von Numitor beschlossen die Zwillingsbrüder, nun eine eigene Colonie zu gründen, und ihr Großvater schenkte ihnen dazu den Strich Landes, auf welchem Romulus und Remus auferzogen waren, und als Hirten gelebt hatten. Dort nun siedelten die Brüder sich an; aber voll Herrscherbegierde strebten Beide nach der Herrschaft, und keiner der Brüder wollte des andern Unterthan sein. Diese Zwistigkeiten zu enden beschloß man endlich die Götter entscheiden zu lassen, und nach dem Flug der Vögel die Herrschaft des Einen der Brüder zu bestimmen. Romulus begab sich also auf den Palatinischen, Remus auf den Aventinischen Berg, und wer von ihnen Beiden zuerst eine Vögelschaar erblickte, der sollte Herrscher der Colonie werden. Die Götter zeigten sich dem Remus gewogen, denn er zuerst erblickte sechs Geier, die zu ihm geflogen kamen. Als man aber dem Romulus diese Botschaft brachte, zeigten sich im selben Momente in seiner Nähe zwölf Geier, und obwohl nun, dem Uebereinkommen gemäß, Remus zur Herrschaft berechtigt war, wollte doch Romulus aus der größern Zahl der von ihm erblickten Geier beweisen, daß die Götter ihm allein die Herrschaft bestimmt. Darüber kam es unter den Brüdern zum Streit, dem sich die, welche ihnen gefolgt waren, anschlossen, und sich in zwei kämpfende Partheien zerspalteten. Es kam zum

Kampfe, bei welchem Faustulus, der Pflegevater der Brüder, das Leben verlor, und viele Todte auf beiden Seiten dem traurigen Bruderzwiste zum Opfer fielen. Der Sieg hatte sich für Romulus entschieden, und bald ward dieser auch unbestrittener Herr der Colonie; denn als Remus eine von seinem Bruder errichtete Mauer, um ihn zu verspotten, übersprang, ward er von Romulus aus Zorn über diese Verletzung der heiligen Grenzgötter ermordet. —

Romulus war nun also König seines werdenden Staates, und seine erste Sorge ging dahin, sich eine Stadt zu gründen. Nachdem er den Göttern reichliche Opfer dargebracht, und seine Völker zur Entsühnung und Reinigung durch ein mächtiges Feuer hatte springen lassen, umfurchte er mit einem Pfluge, vor welchen ein Ochse und eine Kuh gespannt war, den Palatinischen Hügel, und zeichnete damit die Stelle, an welcher die Mauer der Stadt sich erheben sollte. Sodann opferte er den Ochsen und die Kuh den Göttern, und ließ darauf sofort den Bau beginnen.

Als die Stadt mit Mauern und Gräben und hinlänglichen Häusern versehen war, sorgte Romulus dafür, sie in sich selber mächtig und stark zu machen durch den Geist seiner Bürger, und ihnen ein so gewaltiges und erhabenes Gefühl ihrer Freiheit und Würde einzuflößen, daß ihnen dieses der mächtigste Panzer und Schild gegen jeden Feind sein, und sie lehren sollte, lieber zu sterben, als sich ihrer Freiheit und Selbstständigkeit berauben zu lassen. — Die neue, von ihm begründete Stadt ward nach dem Romulus Roma genannt, und die dankbaren Römer erwählten Romulus zu ihrem Könige, damit er sie lehre den auswärtigen Feinden zu trotzen und ihnen vorangehe in die Schlacht; zugleich auch, weil sie,

seine Weisheit erkennend, ihn berufen fühlten, sie im Innern ihrer Stadt durch weise Einrichtungen und passende Gesetze zu beglücken. Und stets bewährte Romulus dies in ihn gesetzte Vertrauen, denn er war der Muthigste und Unerschrockenste im Kriege, wie der Weiseste und Mäßigste im Frieden, und unter seiner Regierung ward der Keim gelegt zu der herrlichen Blüthe des nachfolgenden Geschlechtes. — Es würde zu weit führen seine einzelnen Großthaten, die in den Büchern der römischen Geschichtschreiber nachzulesen sind, hier ausführlicher zu erörtern. Genug, Romulus war der erste Feldherr, wie der tapferste Krieger, König und Landbauer, Priester, Gesetzgeber und Bürger, alles in Einer Person. Er theilte das römische Volk in Curien, setzte den Senat der Hundert ein, sonderte die Patricier und Plebejer, sprach Gesetz und Recht, und flößte den Völkern Ehrfurcht ein vor den erhabenen Göttern. Ihnen gründete er Altäre und Tempel und setzte ihre Festtage ein. Auch die Ehe gab er seinem Volke als reinstes Sittengesetz, nachdem er ihnen zuvor von den benachbarten Sabinern durch kühnen Raub Weiber und Hausfrauen verschafft. —

So war Romulus der gottgesandte geistige Erlöser seines Volkes, der Heiland, der ihnen Sitte und Gesetz, und alle Wohlthaten der Civilisation gegeben, und als er nach langem segensvollen Wirken in einer Wolke plötzlich der Erde entrückt ward, stieg er als Gott in den Himmel zu den Göttern empor, um fort und fort segnend und behütend zu walten über seiner geliebten Roma. —

Romulus, der gestorbene König Roms, wird zum unsterblichen Gotte Quirinus, welchen Namen er mit Mars, seinem erhabenen Vater, gemein hat. Mit diesem und Jupiter,

in hochverehrter Trinität, ist er der Beschützer und Schirmherr Roms, und diese drei Götter wurden daher von den Römern am höchsten gehalten. Ihren Namen rief man an in Gefahr und Kampf, zu ihnen flehte man um Beistand und Schutz, und besiegelte Bündnisse unter Anrufung dieser drei höchsten Gottheiten.

Auf dem Quirinischen Hügel stand das älteste Heiligthum des Gottes Quirinus, und vor demselben zwei Myrthenbäume, zur Erinnerung an den von Romulus begründeten Stand der Patricier und Plebejer.

Als Gattin des Gottes Quirinus erscheint Horta, die als eine Zuflucht aller Hülfsbedürftigen in nie verschlossenem Tempel verehrt ward. (Hartung I. 301.)

---

## Numa Pompilius.

Numa Pompilius, der Nachfolger des Romulus, war sorgsam bemüht, das Gebäude zu vollenden, das unter Romulus so herrlich begonnen, und Rom zu immer größerer Herrlichkeit emporblühen zu lassen. Das geeignetste Mittel dazu schien ihm, die Götter dem jungen Staate geneigt zu erhalten, und diesen wiederum in der Ehrfurcht vor dem Allmächtigen zu bewahren. Numa erscheint als der eigentliche Priesterfürst seines Volkes. Von ihm stammt der Dienst der Götter, und die Ceremonien, mit denen man sie zu verehren hatte. Er faßte die Gesetze, die man beim Gottesdienste zu beobachten hatte, schriftlich ab, und theilte diese, so wie auch die Priester in acht Classen ein. —

Den ersten Theil der gottesdienstlichen Verrichtungen übertrug er den Curiones, welche dem gemeinschaftlichen Got-

tesdienſt jeder Curie verſtanden. Den zweiten Theil den Flamines, den dritten den Tribunen der Celeres. — Der vierte Stand der Prieſter waren die Augures, die Zeichendeuter und Wahrſager, die aus dem Fluge der Vögel die Zukunft vorherſagen, und aller Thaten Glück oder Unglück verkündigen mußten. — Als Begründer dieſer Wiſſenſchaft der Auguren, die dem abergläubiſchen Römer von höchſter Bedeutſamkeit iſt, erſcheint Numa ſelber. Denn er hatte den Jupiter gezwungen, ihn ſelber zu unterrichten in der Zeichendeuterei, und ſich überhaupt ſeinem Willen zu fügen, wie er es auch war, der den grauſamen, ungebändigten Donnergott Jupiter zu milderer Geſinnung bewogen hatte. Ovid erzählt uns darüber ein artiges Mährchen: — Es beſtand nämlich in Rom die barbariſche Sitte, wenn Jupiters Blitz irgendwo in der Stadt gezündet hatte, den zürnenden Gott durch Menſchenopfer zu verſöhnen. Numa beſchloß, dieſer Grauſamkeit eine Ende zu machen. Lange berieth er ſich mit der ihm befreundeten Nymphe Aegeria, und begab ſich ſodann mit zwölf der tapferſten Jünglinge auf den Aventiniſchen Berg. Dorthin, das wußte er, kamen allabendlich die Waldgötter Faunus und Picus, um aus der Quelle zu trinken, deshalb goß er Wein und Milch in dieſelbe, und verbarg ſich ſodann mit ſeinen Gefährten hinter nahem Gebüſch. Bald kamen die beiden Waldgötter, ſchlürften mit Luſt den köſtlichen Inhalt der Quelle, und ſanken dann berauſcht in den ſchwellenden Raſen hin. Nun ſtürzte Numa mit ſeinen Gefährten herbei, ſchlug die beiden Götter in Feſſeln, und ließ ſie nicht eher wieder frei, als bis ſie ihm die Mittel angaben, wie er zu Jupiter ſelbſt gelangen könne. Die erſchreckten Waldgötter verriethen ihm die heiligen Sprüche, mit denen der höchſte

Gott zu beſchwören ſei, und vermittelſt dieſer Zaubergewalt vermochte es Numa Jupiter ſelbſt zu ſich herunter zu ziehen. Unter Donner und Blitz erſchien der höchſte Gott des Himmels, fragte Numa nach ſeinem Begehr, und ließ ſich von dieſem erweichen, daß er verſprach, hinfort ſtatt der Menſchenköpfe Zwiebelköpfe als Opfergabe anzunehmen. (Ovid Faſten III. 291.)

Zur fünften Claſſe der Prieſter ernannte Numa die das heilige Feuer behütenden Veſtalinnen, von denen ſchon weiter oben ausführlich die Rede geweſen. Den ſechsten Stand der Prieſter bildeten die Salier und den ſiebenten die Fetialen. — Ueber die achte Claſſe der Prieſter, die Pontifices, berichtet uns Dionyſius ausführlich, wie folgt: Die Pontifices ſind die vornehmſten und mächtigſten Prieſter Roms. Ihren Namen haben ſie in Folge einer ihrer Amtspflichten, die darin beſteht, eine hölzerne Brücke in gutem Stande zu erhalten, bekommen. Sie haben über die wichtigſten Angelegenheiten zu entſcheiden, alle Religions- und andere Streitigkeiten zwiſchen Obrigkeit und Prieſterthum zu ſchlichten; ſie ſind berechtigt, über diejenigen gottesdienſtlichen Ceremonien, die noch durch keine ſchriftlichen Geſetze feſtgeſtellt ſind, geſetzlich zu entſcheiden, ſo wie alle Magiſtratsperſonen und Prieſter, die den Göttern opfern wollen, vorher zu prüfen. Ferner müſſen ſie dahin ſehen, daß die Aufwärter und Unterbeamte in den Tempeln nichts thun, was den heiligen Geſetzen zuwider läuft, und müſſen Privatleute, die des Opferdienſtes unkundig ſind, darin unterweiſen. Dafür aber haben ſie auch das Recht über den ihnen Widerſtrebenden jede von ihnen beliebte Strafe zu verhängen, während ſie ſelbſt über dem Geſetze ſtehen, und weder vom Senat noch vom Volk können zur Verantwortung gezogen werden. Stirbt einer der Pon-

tiſices, ſo wählt das Collegium unter den Bürgern ſich einen Nachfolger aus, dieſer aber darf erſt ſein Amt antreten, wenn die Auguren aus dem Fluge der Vögel die den Göttern wohlgefällige Wahl erkannt haben. (Dionyſ. Hal. II. 63.) —

Numa gründete aber nicht nur den von Romulus eingeſetzten Göttern Altäre und Prieſter, ſondern er ordnete auch die Anbetung einer neuen Göttin an, der Fides (Treue). Er war es, der zuerſt der heiligen Treue einen Tempel erbauete, und ihr, gleich den andern Göttern, Feſte und Opfer von Staatswegen ſtiftete. Denn Numa hielt dafür, daß die Treue und Unverbrüchlichkeit des gegebenen Wortes, die Unverletzlichkeit der Verträge das erſte und nothwendigſte Bedingniß der Ehre und des Völkerglückes ſei, und deshalb lehrte er die Bürger Roms, die Fides über Alles hochzuehren, und es für den heiligſten Eid zu halten, wenn man in ihrem Namen etwas verſprach. Daher, wenn bei Streitigkeiten und Prozeſſen beide Partheien vor Gericht erſchienen und eine derſelben bei der Fides die Wahrheit ihrer Ausſage beſchwor, ſo war dadurch die Angelegenheit beigelegt und zu ihren Gunſten entſchieden. (Dionyſ. II. 65.)

Friede und Glück herrſchte in Rom unter des Numa weiſer Regierung und als er ſtarb, trauerte ganz Rom um ihn, wie um einen Vater.

---

## Tullus Hoſtilius.

Tullus Hoſtilius, dieſer kriegeriſche und hochgeſinnte Nachfolger des Numa, brachte die alten glänzenden Zeiten des Romulus wieder herbei, und wußte durch glückliche Siege und gewaltige Schlachten den Ruhm und die Größe Roms

immer ſtrahlender aufſteigen zu laſſen. Unter ſeine Herrſchaft fällt der große Kampf mit der eiferſüchtigen Nachbarſtadt Alba. Auf beiden Seiten mit gleicher Erbitterung und gleichen Kräften begonnen, drohte derſelbe der edelſten Bevölkerung beider Städte den Untergang. Aber die Begeiſterung und Hingabe für das Vaterland ließ die Helden ein Mittel finden, des Blutes ſo vieler Tauſende zu ſchonen, und an das Schickſal einzelner Weniger die Entſcheidung der Schlacht zu heften. Es wählten die kämpfenden Partheien aus ihrer Mitte jede drei Brüder, die Albaner die Curiatier, die Römer die Horatier, und wer von den drei gegenſeitigen Kämpfern im Zweikampfe ſiegte, der hatte damit ſeinem Vaterlande den Sieg erfochten. In freudiger Hingabe ſtellten ſich die Jünglinge, und daß ſie gegenſeitig durch verwandtſchaftliche Bande einander befreundet, daß Camilla, die Schweſter der Horatier, einem der Curiatier in herzlicher Neigung verlobt war, das erhöhte noch die Begeiſterung der ſich für das Vaterland erſernden Jünglinge und die Größe ihrer That. — Im Angeſicht beider feindlichen Heere, bekränzt mit Blumen, und geleitet von ihrem König, erſchienen die Jünglinge auf dem Kampfplatz. Beide Armeen jauchzten ihnen Beifall und Gruß und jede hegte die gewiſſe Ueberzeugung, daß ihre drei muthigen, glänzend gerüſteten Jünglinge den Sieg erfechten würden. — Lange blieb der Kampf unentſchieden; es regten auf beiden Seiten die zujauchzenden Völker die kämpfenden Jünglinge zu unerhörten Thaten der Tapferkeit an. Schon waren zwei der Jünglinge auf römiſcher und nur einer auf Albaniſcher Seite gefallen, und die Albaner betrachteten ſich als die Sieger. Da raffte mit dem Heldenmuth der Verzweiflung der letzte der römiſchen Jünglinge, Horatius, ſich zuſammen zu rieſenmäßiger

Kraft, und er allein erlegte ſeine beiden Gegner, die Curiatier. — Rom alſo war Sieger in dieſem entſcheidenden Kampf, und begierig ſelbſt die glückliche Kunde nach Rom zu bringen, entkleidete Horatius die gefallenen Curiatier ihrer Rüſtungen und Gewänder, und eilte mit dieſen Siegeszeichen nach Rom. Ihm entgegen kamen, voll ſehnender Neugierde den Ausgang des Kampfes zu wiſſen, des Horatius Mutter, und Camilla, ſeine Schweſter. Aber als dieſe ſchon in der Ferne unter den Siegeszeichen ihres Bruders das Gewand erkannte, das ſie ſelbſt als Hochzeitsgabe ihrem Geliebten gegeben, da brach ſie in lauten Jammer aus, und verwünſchte den Bruder, welcher ihr den Geliebten erſchlagen. Horatius aber, voll Zornes über den kläglichen Schmerz der Schweſter, zog ſein Schwerdt, und durchſtach ſie als eine Verrätherin ihres Vaterlandes. — Wohl ward hernach Horatius des Mordes angeklagt, und von Tullus Hoſtilius zum Tode verurtheilt, aber ſeines Vaters Bitten und die Thränen des ganzen Volkes erweichten den König zur Gnade, und ſo ward die Todesſtrafe nur ſymboliſch an Horatius vollzogen, indem er, gleich einem zum Tode verurtheilten Gefangenen, unter einem Joch hindurchgehen mußte. — Dieſes Joch ſtand noch Jahrhunderte hindurch in Rom als [illegible] Andenken der Großthat des Horatius, die Rom den Sieg und die Herrſchaft über die Albaner verliehen. Der unglücklichen Schweſter und Braut aber errichtete man als Denkmal eine granitene Säule. —

Auch die Vejenter beſiegte Tullus Hoſtilius in gewaltiger Feldſchlacht und ließ dann ſeinen verrätheriſchen Bundesgenoſſen, den König Mettus, von Pferden zerreißen, und ſeine Stadt Alba ſchleifen und der Erde gleich machen. — Nach vielfachen Siegen und Triumphen gab endlich eine lange ſchmerz-

haſte Krankheit des Königs der vielbedrängten Stadt Rom Erholung und Ruhe. — Wie er ſonſt nach Außen Roms Glanz erhöht, ſo wollte der König jetzt im Innern auch es kräftigen und erheben. Jupiter ſelbſt ſollte ihn dazu befähigen. Durch Zaubermittel wollte er, gleich dem Numa, den höchſten Gott nöthigen, zu ihm herunter zu ſteigen. Ihm aber fehlte die geiſtige Kraft und Befähigung dazu, und der zürnende Jupiter ſchleuderte ſeinen Blitz in den Palaſt des Königes, daß er mit ſeiner ganzen Familie in den Flammen ein ſchmähliches Ende fand.

## Ancus Marcius.

Ancus Marcius, des Tullus Hoſtilius Nachfolger, erſcheint wiederum in geiſtiger Verwandtſchaft mit Numa. Gleich dieſem war ſeine größte Sorge, und ſein eifrigſtes Bemühen, daß man den Göttern die ſchuldige Ehrfurcht bezeige. Die gottesdienſtlichen Geſetze Numa's ließ er deshalb auf Tafeln eingraben und auf öffentlichem Markte aufſtellen. Sodann beſiegte er die Latiner und Volsker, wie auch die Vejenter und Sabiner, und nach endlich erlangtem Frieden war er bemüht, durch weiſe Einrichtungen und Geſetze Rom zu beglücken. Er ließ in der Tiber einen Hafen bauen und legte dadurch den Grund, um Rom auch als Seemacht zu einiger Bedeutſamkeit zu erheben. Er erweiterte die Stadt, indem er ihr den Aventiniſchen Hügel hinzufügte, befeſtigte den Janiculus, und ließ über die Tiber die kunſtvolle hölzerne Brücke legen, deren Beaufſichtigung dann den Pontifices ihren Namen gab.

## Lucius Tarquinius.

Lucius Tarquinius ward, mit Uebergehung der beiden Söhne des Ancus Marcius, vom Senate zu Roms König erwählt. Der Sohn eines aus Korinth entflohenen Griechen, Namens Demaratos, lebte er Anfangs unter dem Namen Lucumo in untergeordneten Verhältnissen, als nur geduldeter Flüchtling in Italien. Seine Gattin Tanaquil wußte ihn deshalb zu überreden, nach Rom zu gehen, weil man dort die Fremden ehrenvoll und gastlich aufzunehmen pflegte. — Als sie sich den Mauern Roms näherten, geschah es, daß ein Adler von der Höhe herniederfuhr, dem Lucumo den Hut vom Kopfe nahm, mit demselben ihn umkreisete, sich in die Luft emporschwang, und ihn dann wieder dem Lucumo auf das Haupt setzte. Tanaquil, in der Wahrsagekunst erfahren, prophezeihte ihrem Gatten, daß er König werden würde über Rom, und also geschah es. Lucumo ließ sich in Rom nieder, nahm den Namen Lucius Tarquinius an, und wußte sich bald die Gunst des Königes Ancus und des römischen Volkes durch Tapferkeit und Klugheit zu verdienen. Deshalb, als nach des Ancus Marcius Tode der Senat den Lucius Tarquinius zum Throne berief, jauchzte das Volk ihm entgegen und begrüßte ihn freudig als seinen König. — Viele Kriege bezeichnen die Bahn dieses neuen Königs, den das Glück und der Sieg in alle Schlachten begleitete, so daß Rom in immer größerer Herrlichkeit emporblühte, der Schrecken seiner Feinde, und die stolze Herrscherin über ganz Italien. — Aber nicht bloß durch Kriege suchte Tarquinius Roms Macht festzustellen, sondern er war auch bemüht, den Sinn seiner Bürger zu heben, und indem er

ihnen Denkmale setzte zu ihrer ruhmvollen Thaten Gedächtniß, sie dadurch zu immer neuen Heldenthaten und Tugenden anzufeuern. Er auch ließ Rom mit einer neuen Mauer umgeben, begann die großen Wasserleitungen zu bauen, die noch in unsere Zeit hineinragen als ein Wunderwerk der Baukunst, und legte den Grundstein zu den Tempeln der Capitolinischen Götter. — Nach langer ruhmvoller Regierung starb Lucius Tarquinius den schmählichen Tod des Meuchelmordes. Des Ancus Marcius beide Söhne waren es, die ihn erschlugen, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Aber Tanaquil vereitelte durch muthvolle Besonnenheit diesen Plan, indem sie des Königs Tod so lange zu verschweigen wußte, bis ihr Schwiegersohn Servius Tullius sich die Gunst des Volkes und damit den Thron erobert hatte.

## Servius Tullius.

Servius Tullius war der Nachfolger des Tarquinius. Das Schicksal seiner Mutter Ocrisia, und die Wunder, die seiner Geburt vorangingen, haben wir schon weiter oben erzählt, aber auch später noch bezeichneten die Götter ihn durch Wundererscheinungen als den von ihnen Begünstigten. Denn als er einst schlummernd lag, sprühten Feuerflammen aus seinem Haupte empor, die bei seinem Erwachen erloschen, woraus denn Tanaquil, die große Seherin, ihm eine herrliche Zukunft vorhersah. — Und thatenreich und groß war die Regierung des Servius Tullius, der besonders als ein Freund des Volkes erscheint, der die übermüthigen Patrizier zu zähmen wußte, und eines Theils seiner königlichen Gewalt sich weise entäußerte, um dadurch sein Volk größer und königlicher

zu machen. Denn das bis dahin nur dem Könige zuſtehende Richteramt übertrug er unparteiiſchen Richtern, die er aus dem Volke für das Volk ſich erwählte. Auch der Tempel der Diana, deſſen ſchon weiter oben Erwähnung geſchehen, war ein Werk dieſes Königs, wie er ferner auch der Fortuna mehrere Tempel aufführte. Dieſe Göttin aber, die ihm durch ein langes thatenreiches Leben huldvoll geweſen, verließ den Greis am Rande ſeines Grabes. Denn ſein Schwiegerſohn Tarquinius und ſeine eigene Tochter Tullia ermordeten voll Herrſchbegierde den Greis, um ſich zur Hoheit aufzuſchwingen. — —

Auf dieſe wenigen, mangelhaften Umriſſe der älteſten Heroengeſchichte Roms müſſen wir uns hier beſchränken. Wo die Mythen aufhören, beginnt die Geſchichte, und nachdem die Götter ihre Tempel und Altäre von den älteſten Königen empfangen, und ſich feſtgeſtellt hatten in der Herrſchaft über Rom, begann die irdiſche Herrſchaft der Könige ſich immer machtvoller zu entwickeln, und ſie drängte die Götter in den Hintergrund, um ſtatt Mythen und Sagen Wahrheit und Wirklichkeit zu geben.

# Register.


## A.

Abderos 467.
Abudad 139.
Acca Larentia 557.
Acheron 413. 416.
Achilleus 397. 402. 417. 420.
Aditya's 56. 59.
Admete 468.
Admetos 351.
Adonien 320.
Adonis 318 folgd.
Adrastos 266.
Advan 59.
Aeetes 405.
Aegeria 566.
Aegestus 551.
Aegina 435.
Aegis 328.
Aegisthos 358. 420.
Aegyptos 428.
Aemilia 549.
Aeneas 317. 497. 553. 572.
Aeolos 424. 433.
Aesculanus 540.
Agamemnon 210. 336. 420.
Agaue 444.
Agdistis 248.
Agenor 364. 428.
Aglaja 273.
Agni 57.
Agno 264.
Agraulos 325. 364.
Agreus 354.
Ahriman 107. 114. 124 folgd.
Aides 377. 380. 413.
Aigimios 478.
Aikos 417.
Aiolos 242.
Ajas 420.
Akamas 208.
Akasch 54.
Akerene 119.
Akis 209.
Akristos 279.
Aktaion 341.
Akter 475.
Alca 331.
Aleos 332.
Alexikakos 354.
Alkestis 351.
Alkippe 364.
Alkithoë 448.
Alkmene 282. 417. 419. 462.
Alladius 572.
Aloeus 304.
Alter 500.
Amatheia 477.
Amber 111.
Amerdad 131.
Amor (s. Eros).
Amphidamas 471.
Amphion 342. 419.
Amphitrite 306. 385. 401.
Amphitryon 282. 458.
Amschaspand 130.
Amulius 551. 573.
Amum 4. 24.
Amyklas 239.
Amymone 305. 430.
Anadyomene 321.
Ananda 49.
Anararete 310. 516.
Anchiroë 428.
Anchises 315.
Ancus Martius 583.
Anna Perenna 563.
Anogon 290.
Antäos 471.
Anteros 205.
Anthracia 264.
Antikleia 418.
Antiope 419.
Antro Curiatius 526.
Anubis 15.
Anuchesi 111.
Apeliotos 242.
Aphareus 289.
Aphrodite 262. 299. 308. folgd 366. 407.
— Apostrophia 309.

Aphrodite Gelgia 310.
— Kallipygos 311.
— Kataskopia 310.
— Kypris 310.
— Pandemos 309.
— Paphia 310.
— Urania 309.
Aphrodites 311.
Apis 18.
Apollon 283. 284. 335. 343. 344 flgd. 371. 468. 537.
— (der Pythische) 345.
— Agreus 354.
— Alexikakos 354.
— Epikurios 354.
— Karneios 354.
— Lorias 355.
— Lykeios 354.
— Nomios 354.
— Phoibos 355.
Aprilis 513.
Arachne 329.
Aradschawardan 94.
Ardibehescht 130.
Ares 35. 283. 301. 304. 312. 327. 361 folgd.
Argei 507.
Argos 286. 301. 373.
Ariadne 410. 420. 449 folgd.
Arima 229.
Arion 303.
Arkas 293.
Arsippe 448.
Arta Sudhi 95.
Artemisia 237. 246. 283. 284. 309. 335. folgd.
— Braurenia 339.
— Orthia 339.
— Triklaria 339.
Arneris 13. 14.
Asepos 417. 419. 435.
Asklepios 349. 350 folgd. 397.
Asers 61.
Assarakos 293.
Asteria 216. 245.
Astraos 215. 238.
Astyoche 477.
Aswina's 56.
Atalante 365 folgd.
Athene (Pallas) 268. 299. 300. 325. 326 flgd.
— Ergane 331.
— Hephaistobule 331.
— Itonia 331.
— Koryphasia 331.
— Tritogeneia 326.
Athamas 404.
Athyr 623.
Atma 53.
Atlas 284. 416. 471.
Atropos 270.
Attes 248. 249.
Auge 477.
Augeias 303. 466.
Augures 578.
Autolykos 434. 460.
Avatar 77.
Aventinus 573.
Avyacta 76.
Arieros 186.
Ariokersa 186.
Ariokersos 186.

## B.

Babys 27.
Bahman 130.
Bakchos 457.
Bakis 39.
Balios 240.
Bassareus 251.
Beben 27.
Bellerophon 230.
Bellona 531. 535.
Belos 428.
Benesarier 110.
Bentheskyma 385.
Beroe 281. 320.
Bhagavan 81.
Bhanu 59.
Bharata 78.
Bhawany 70.
Bhudischa 66.
Bhur 55.
Bhuvah 55.
Bian 59.
Bidental 491.
Birmlok 67.
Bodhisatnas 101.
Bona Dea 520.
Boreas 215. 241.
Brahm 45. 47 folgd. 55 folgd.
Braurenia 339.
Briareus 191. 266.
Britomartis 340.
Bromios 457.
Brontes 207.
Bubastis 33.
Buddha 90 folgd.
Busiris 471.
Butes 412.

## C.

Cabiren 8. 186.
Calci 77.
Camilla 582.
Canens 522. 529.
Canobus 23.
Capitolium 489.
Capta 497.
Carmenta 566.
Carna (Cardea) 543.
Casmilus 186.
Cataputanas 61.
Caturian 110.
Celeres 578.
Ceres (s. Demeter) 500.
Cete 215.
Chailasacas 61

Charis 324.
Charitinnen 220. 273.
Charon 416.
Cheiron 397. 427.
Chione 384.
Chloris 239.
Choreios 456.
Chosrews 111.
Chrysaor 228. 469.
Chthonische Götter 389.
Chymära 229.
Cinria 494.
Circe 234. 410. 411. 522.
Clusius 542.
Coos 215.
Consucius 148.
Consus 569.
Crios 215.
Curiatier 581.
Curiatius 526. 542.
Curionos 577.
Cupera 57.

D.

Dadgahs 124.
Daityas 76.
Dakini 101.
Damia 521.
Danae 279.
Danaeen 427.
Danaos 305. 428.
Daphne 355.
Dardanos 292. 329. 428.
Darondjs 126.
Darvard 134.
Dascharatha 78.
Detaneira 477.
Deimos 314.
Deino 228.
Deion 277.
Deiphobos 473.
Delphyne 346.
Demeter 274. 303. 375. 432.
Demeter Erinnys 388.
— Thesmophoria 376.
Demophoon 378.
Despoina 387.
Destur-Mobeds 114.
Deukalion 423.
Deverra 523.
Dewagui 80.
Dews 133.
Deramenos 466.
Dia 278.
Diana (s. Artemis) 524.
— Nemorensis 524.
Dike 269.
Diktynna 341.
Diomedes 361. 467.
Dione 262. 268.
Dionysos 248. 282. 324. 405. 438 folgd.
— Bakchos 457.
— Bromios 457.
— Choreios 456.
— Eleutherens 455.
— Lampter 456.
— Liknites 456.
— Melpomenens 455.
— Nyktelios 456.
— Psilas 457.
— Zagreus 456.
Dioskuren 288.
Diti 76.
Dis 570.
Divakar 59.
Diws 126.
Djé 135.
Doris 215. 225. 306.
Dorus 424.
Douranseroun 115.
Dryade 399.
Dryops 391. 400.
Dschemschid 105 flgd.
Dshiwatma 53.
Dyas 383.

E.

Echidna 215. 229.
Echo 393.
Eeribeia 304.
Eidothea 408.
Eileithyia 283. 284. 297. 459.
Eirene 269.
Elektra 215. 292. 329.
Elektriden 234.
Eleusinische Mysterien 383 folgd.
Eleutherens 455.
Elpenor 418.
Elvia 363.
Elysion 415.
Emathion 471.
Enarete 433.
Endymion 236.
Enyalos 363.
Enyo 215. 363.
Enypeus 305. 434.
Eos 215. 237.
Epaphos 287. 428.
Ephialtes 304. 363.
Epikaste 420.
Epikurios 354.
Epimetheus 422.
Epopteia 386.
Erato 272.
Erebos 195.
Erechtheus 241. 307. 385.
Erginos 461.
Erichthonios 293. 325.
Erinnyen 209.
Eris 214. 224. 363.
Eros 195 folgd.
Erymantischer Eber 465.
Eryx 470.
Erzdews 133.
Eumeniden 209.
Eumolpos 384.

Eunomia 269.
Eunomos 478.
Euphrosine 273.
Europa 280. 364.
Eures 212.
Euryale 228.
Eurybia 215.
Eurydike 451.
Eurynome 323.
Eurypylos 340. 475.
Eurystheus 460.
Eurytion 278. 466.
Eurytos 303. 460.
Euterpe 272.

F.

Fama 536.
Fauna 520.
Damia 521.
Faunalien 519.
Faunus 518. 571.
Faustulus 575.
Februus 510.
Feralien 570.
Ferenia 523.
Feruer 132.
Ferwer 132.
Fetiales 534. 579.
Fides 580.
Flamines 578.
Flora 512.
Fe 167. 171 folgd.
Fohi 167.
Fontinalien 528.
Fontus 528.
Forculus 543.
Forkys 215.
Fornacalien 562.
Fornax 562.
Fulminator 487.

G.

Gabasti 59.
Gaia 194. 268. 296. 326. 375.
Gallen 251.
Ganesas 71.
Ganymedes 293.
Gautama 96.
Gayatri 55.
Geminus 542.
Gerynes 469.
Gin-ti 168.
Glaukos 409.
Golgia 310.
Golgos 320.
Gorgonen 215. 228.
Goscherun 131.
Gradivus 531.
Gräen 215. 227.
Gränzgotter 517.
Guschtasb 115 folgd.
Gyges 191.

H.

Hades 216. 413.
Hai-yang 172.
Halbgötter 438.
Halirrhothios 364.
Hamadryade 399.
Hanuman 79.
Hara 59.
Haranguerbehah 50.
Harmonia 281. 314. 363. 365.
Harpokrates 16. 34.
Harpyen 215.
Hebe 300. 421. 480.
Hekabe 358.
Hekate 216. 244. 336. 377.
Hekatoncheiren 209. 254.
Hekatos 336.
Helena 288.
Heliaden 234.
Helios 9. 215. 231. 336. 377.
Helle 227. 404.
Hellen 424.
Hemera 195. 329.
Hephaistobule 331.
Hephaistos 12. 221. 311. 322. folgd. 327. 340.
Herakles 276. 282. 304. 353. 398. 419. 420. 458. folgd. 557.
Herbeds 114.
Here 216. 259. 274. 284. 294. 296 folgd. 341. 405. 438. 459.
Herkeios 265.
Hermaphroditos 373.
Hermes 11. 282. 284. 304. 363. 367 folgd. 380. 422. 426. 434.
Heroen 436.
Herse 234. 325.
Hesione 469. 475.
Hesperiden 214. 222. 470.
Hestia 216. 333. folgd.
Hilaeira 289.
Himeros 296.
Hippodameia 278. 397.
Hippokoon 476.
Hippokrene 229.
Hippolyte 468.
Hippolytos 473.
Hippomenes 366.
Hoa-fu 168.
Hom 105 folgd.
Homerische Götterwelt 188 folgd.
Honover 121.
Horatius 581.
Horen 269.
Horta 577.
Horus 11. 16. 34.
Hostilius (Tullus) 580.
Hyakinthos 239.
Hybris 391.
Hydra 229. 463.

Hygieia 331.
Hylas 411.
Hylles 479.
Hyperion 191. 215. 231.
Hypermnestra 430.
Hypnos 220.

## J.

Jakches 382. 457.
Jama 57.
Jambe 378.
Janus 522. 540 folgd. 571.
— Clusius 542.
— Curiatius 542.
— Geminus 542.
— Patulcius 542.
— Quirinus 542.
Japetos 191. 421.
Jasion 292. 329. 366.
Jase 331.
Ibis 41.
Idas 289.
Idmon 329.
Iſis 516.
Ikelos 222.
Ilia 532. 551.
Ilos 329.
Imbros 367.
Inachos 285. 430.
Indra 57. 72.
Indrani 72.
Infernus 569.
Ino 282.
Ino-Leukothea 403.
Intercidona 523.
Innus 510.
Jo 285. 428.
Jolaos 464.
Jole 400.
Jon 357.
Iphigeneia 336.
Iphikles 459. 462.
Iphimedeia 304.
Iphis 310.
Iphitos 473.
Iris 215. 226. 380. 416.
Iſis 14 folgd. 30.
Ismaros 385.
Julus 572.
Juno (s. Here) 492.
— Domiduca 494.
— Lucina 493.
— Manturna 496.
— Matuta 493.
— Natalis 493.
— Pronuba 493.
— Ulpiplaca 495.
J[illegible]r (s. Zeus) 487 [illegible]gd. 578.
— Capitolinus 480.
— Domiducus 494.
— Latialis 490.
— Lucetius 487.
— Optimus Maximus 488.
— Supinalis 487.
Juturna 529. 566.
Irion 277. 398.
Ized 132.

## K.

Kabir Panthis 103.
Kadmos 281. 364 folgd. 368.
Kafur 111.
Kaikias 242.
Kal 51.
Kali 70.
Kallidike 378.
Kallinikos 474.
Kalliope 272.
Kallipygos 311.
Kallirrhoe 229. 469.
Kalliste 293.
Karnarbon 384.
Karneios 354.
Karpos 239.
Kartikeya 72.
Kassandra 358. 420.
Kaster 288. 460.
Kataskopia 310.
Kekrops 325.
Kelcus 377.
Kentauros 278. 396.
Kephalos 234. 238.
Kepheus 476.
Ker 214. 219.
Kerberos 229. 473.
Kernytische Hirsch 464.
Keyx 478.
Khordad 131.
Kings 151.
Kinyras 318.
Kirke 234. 410. 411.
Kleio 272.
Kleitos 238.
Klotho 270.
Klytaimnestra 288. 338. 420.
Kneph 6.
Koios 283.
Komaitho 339.
Kong-Fu-Dsü 147.
Kopreus 463.
Kore 383.
Korenis 349.
Kottos 191.
Kreon 462.
Kretischer Stier 467.
Kreusa 357.
Krischna 80 folgd.
Kronos 213 folgd. 216.
Kroſos 267.
Kteatos 303.
Kua 167. 168.
Kureten 287. 456.
Kybele 247 folgd. 367. 440.
Kyklopen 207.

Kyknos 470. 478.
Kyrene 310.
Kypselos 307.

L.

Lachesis 270.
Lakschmanna 78.
Lamien 555. 559.
Lampetia 232.
Lampos 232.
Lampter 456.
Lao-Kiun 160.
Laomedon 306. 468.
Lao-tseu 160 folgd.
Lara 557.
Laren 555 folgd.
Larentia (Acca) 557.
Larentinalien 558.
Larunda 557.
Larva 559.
Latinus 571.
Latona 283.
Learchos 404. 406.
Leda 287.
Lemeniaden 399.
Lemuralien 560.
Lemuren 559.
Lernäische Hydra 463.
— Quellen 430.
Lethe 415.
Leto 7. 22. 215. 283. 297. 335. 420.
Leukippe 448.
Leukippos 289.
Leukothea (Ino) 403.
Liber 501 folgd.
Libera 502 folgd.
Liberalien 501.
Libitina 570.
Libs 242.
Lichas 479.
Lien-wha 173.
Liknites 456.
Limnaies 476.
Limentinus 543.
Linos 460.
Lotis 399.
Lotos 43.
Loxias 355.
Lucetius 487.
Lucina 493.
Lucius Tarquinius 581.
Lucumo 581.
Lui-shin 171.
Luperca 511.
Luperci 491.
Lupercus 510.
Lybia 287. 428.
Lykaon 263.
Lykos 468.
Lykien 351.
Lykurg 442.
Lynkeus 289. 430.
Lynkos 384.

M.

Mahabhut 50.
Mahadewa 66.
Maha-Lakschmi 102.
Maitraeschajpetikas 61.
Maitreja 98.
Maja 284. 370.
Mana Genita 557.
Mania 557. 558.
Mara 101.
Marsyas 360.
Mars (s. Ares) 530. 551.
— Gradivus 531.
— Quirinus 530.
— Silvanus 535.
Martius (Ancus) 583.
Matronalien 493.
Matuta 493.
Medusa 228. 329.
Megara 419. 462.
Melikertes 404.
Melissa 285.
Melpomene 272.
Melpomeneus 455.
Memnon 237.
Memphis 428.
Mena 493.
Menalippos 339.
Menes 3. 6. 21.
Menelaos 408.
Meng-tseu 150.
Men-shin 171.
Mercurius (s. Hermes) 6. 539.
Merope 234. 341. 434.
Metaneira 378.
Metis 268. 326.
Midas 249. 440.
Milchstraße, die, 235.
Minerva (s. Pallas Athene) 496 folgd.
— Capta 497.
— Nautia 498.
Minos 280. 341. 417. 420.
Minotauros 449.
Minyas 448.
Mithra 136 folgd.
Mitra 59.
Mnesimache 466.
Mnemosyne 290.
Mobeds 114.
Moiragetes 271.
Moiren 270.
Molione 303. 475.
Molioniden 303.
Morpheus 222.
Mou-heang 168.
Mundus 570.
Musagetes 273. 345.
Musen 271.
Mygdon 468.
Myrrha 318.
Mysterien, Bacchische 453.

Mysterien, Eleusinische, 382. 385. folgd.
— Orphische, 454.

## N.

Najade 411.
Nana 248.
Napäen 399.
Narkissos 393.
Natalis 493.
Nauplios 305.
Nausithoos 305.
Nautes 497.
Nautia 498.
Neaira 232.
Nerina 535.
Nerio 535.
Neitha 6. 33.
Neleus 419. 434.
Nemäische Löwe 236. 463.
Nemea 236.
Nemesis 214. 223. 288.
Nemorensis 524.
Nephele 404.
Nephthys 13.
Neptun (Poseidon) 216. 302 folgd. 527.
Nereiden 226. 411.
Nereus 215. 224. 306.
Nessos 478.
Nestor 476.
Neverita 528.
Nike 296. 333.
Niobe 342.
Nemios 354.
Notos 215. 241.
Numa Pompilius 531. 546. 567. 577 folgd.
Numiter 532. 551. 574.
Nurus 111.
Nyktelios 456.
Nyktimos 263.
Nymphen 399. 411.
Nyseische Nymphen 438.

## O.

Orissa 561. 585.
Odysseus 208. 418.
Odes 474.
Oiteyion 241.
Oiolos 476.
Okeanos 215. 230.
Olympische Götter 260.
Om 55.
Omphale 473.
Oneiros 222.
Onuphis 39.
Ops 506 folgd.
Oreaden 399.
Oreithyia 241.
Orestes 210.
Orion 238. 341 folgd. 420.
Orjun 81.
Ormusd 107. 120. flgd.
Orpheus 412. 450 folgd.
Orseis 421.
Orthia 339.
Orthros 229. 469.
Osiris 3. 4. 13. 14 folgd. 21.
Othos 304. 363.

## P.

Päen 210.
Palämon 407.
Pales 509.
Palilien 509.
Palladium 497. 547.
Pallas 215. 328.
— Athene 268. 299. 300. 309. 326 folgd.
Pan 373. 390 folgd.
Panakeia 331.
Panda 192.
Pandeia 236.
Pandora 422.
Pandemos (Aphrodite) 309.
Pandrosos 325.
Pao-hi 168.
Paphia 310.
Paraschi 77.
Paris 299.
Parthenopaios 365.
Parwati 70.
Parzen 270.
Pasithea 221.
Patella 508.
Patricius 543.
Patulcius 542.
Pavana 58.
Pecunia 540.
Pefredo 215.
Pegasos 228.
Peirithoos 278. 397.
Peleus 398. 402.
Pelias 419. 434.
Pelops 432.
Penaten 552 folgd.
Penia 197.
Pentheus 444.
Periboia 305.
Persephone 274. 376. 380. 413. 414. 456.
Perses 215.
Perseus 26. 228. 279. 329.
Phaethon 233 folgd.
Phaëtusa 232.
Phamenophis = Memnon 36.
Phantasos 222.
Phebeter 222.
Phebos 314.
Phönix 41.
Phoibe 215. 283. 289.
Phoibos 355.
Pholos 465.

Pherbas 249.
Phosphoros 215.
Phrixos 404.
Phthah 21.
Phylas 477.
Phyleus 466. 476.
Picus 521. 571.
Picus Martius 519.
Pilumnus 523.
Pisachas 61.
Pluton (s. Aides) 414.
Podarge 240.
Podarkes 475.
Ponen 214.
Pollear 71.
Polydektes 280.
Polydeukes 288.
Polymnia 273.
Polyphemos 208. 305.
Pomona 513.
Pontifices 579.
Pontos 214.
Poo-fa 172.
Poros 197.
Poseidon 216. 302 folgd. 326. 335. 364. 384. 401. 428. 430.
Pothos 206.
Pradschapat 50 folgd.
Prakriti 70.
Pran 58.
Pranu 55.
Priamos 358. 475.
Priapos 320. 398.
Prias 480.
Procas 573.
Prokris 238.
Prometheus 285. 421 folgd. 471.
Pronuba 493.
Proserpina (s. Persephone).
Proteus 408. 440.
Proudsen 61.
Psilas 457.
Psyche 198 folgd.
Puscha 59.
Puta 508.
Pygmalion 318.
Pyrakmon 208.
Pyrrha 423.
Pythia 345. 407.
Pytho 346.

## Q.

Quietalis 569.
Quirinus 530. 542.

## R.

Rackschasas 77.
Rama 78.
— (Schri) 77.
Ramanandis 103.
Raschnerast 136.
Ravono 77.
Rawi 59.
Remus 511. 560. 573.
Rhadamanthys 280. 417.
Rhea 6. 246 folgd. 247 folgd.
Rischi 60.
Romulus 511. 532. 561. 573 folgd.
Rudra 50.
Runcina 508.
Ruser 500.

## S.

Sabazios 251. 457.
Sactas 102.
Satya muni 98.
Salacia 528.
Salier 532 folgd. 579.
Salmoneus 305. 419. 435.
Saman 59.
Samothrakische Religion 183 folgd.
Sandhyas 76.
Sangara 248.
San-Zai 153.
Sapandemad 131.
Saraswati 56.
Sarpedon 280. 469.
Saturnalien 506.
Saturnus 6. 504 folgd. 541. 571.
— Imperciter 505.
— Sterculius 505.
— Vitisator 505.
Satwa 50.
Satyrn 396.
Savitri 56. 67.
Sarabäus 42.
Schangti 158.
S[illegible]iver 130.
Schiwa 50. 54. 66 folgd.
Schu-King 147 folgd.
Sebaea 110.
Seja 508.
Seilenos 395 folgd.
Seirenen 411.
Selene 215. 236.
Sem-Herakles 11. 25.
Semele 281. 405. 438.
Semonia 508.
Serapis 11. 23.
Serusch 136.
Servius Tullius 525. 561. 585.
Seth 27.
Sethos 21.
Shing-moo 173.
Sibyllinische Bücher 538.

Side 341.
Silvanus 515. 519.
Sivehsked 112.
Sistrum 43.
Sisyphos 433.
Sita 78.
Skiron 242.
Smyrna 318.
Sphinx 42. 230.
Sol 6.
Soma 57.
Stereopes 207. 476.
Stheino 228.
Sterculius 505.
Stymphalische Vögel 466.
Styx 416.
Suarnareia 59.
Sugriwa 79.
Supinalis 487.
Surya 57.
Sutjetw 67.
Swarga 73.
Swer 55.
Syrinx 392.

T.

Tai-hae 167.
Tanaquil 581.
Tantalos 431.
Tao 162 folgd.
Tao-tsé 160. 162.
Tao-te-King 161.
Taraninius 488. 538.
Tartaros 115. 116.
Tarutius 558.
Tegyrios 385. 584.
Teiresias 331. 418.
Telamon 474.
Telephassa 364.
Telephos 477.
Tellumo 500.
Tellus 499.
Tempestas 528.
Terentia 508.
Terminalia 517.
Terpsichore 272.
Tethys 215. 230.
Thalames 334.
Thaleia 273.
Thalia 273.
Thanatos (Mors) 220.
Thaumas 215. 227.
Theia 215. 231.
Themis 268. 421.
Theseus 278. 449.
Thesmorberia 376.
Thestios 461.
Thetis 266. 274. 323. 398. 402. 427. 443.
Thoosa 305.
Thyia 456.
Tien 153 folgd.
Tien-hoang 168.
Tilphusa 346.
Tisiphone 405.
Titanen 207.
Titanenkrieg 253.
Tithonus 234. 237.
Tityos 420.
Tlepolemos 477.
Trifaria 339.
Trimurti 89.
Triptolemos 384.
Triten 306. 326. 328. 402.
Tritonen 402.
Tritonis 326.
Troas 293.
Tucia 550.
Tullius (Servius) 525. 561. 585.
Tullus Hostilius 580.
Tutelina 508.
Tyndareus 288.
Tyndariden 288.
Typhaon 301.
Typhoeus 241. 255. folgd.
Typhon 13. 15. 17. 27. 229.
Tyro 305. 419. 434.

U.

Ulcamuchas 61.
Urania 273.
Uranos 190. 206. 268. 326.

V.

Varuna 58.
Vata 57.
Venilia 529.
Venus (s. Aphrodite) 262. 299. 366. 368 folgd. 407. 562.
— Calva 563.
— Cloacina 563.
— Verticordia 563.
Vertumnus 513.
Vesta 6. 544 folgd.
Vestalinnen 546. 579.
Vidius 570.
Volcanalien 562.
Volutina 508.
Vulcan (s. Hephaistos) 6. 561 folgd.
Vyahritis 55.

W.

Waischnawas 103.
Wischnu 54. 73 folgd.
Wu-Weng 169.

**X.**

Xanthes 240.
Xuthos 357. 424.

**Z.**

Zagreus 456.
Zai 153.
Zend-Aveſta, das, 117. folgd.
Zeybares 199. 215. 239.
Zerduſcht 105.
Zerwan-Akerene 119.
Zethes 419.
Zeus 216. 259. 261. 297. 288. 326. 335. 364. 372. 380. 412. 417. 421. 423. 433. 435. 438. 456. 458.
Zeus, Dodonäiſch. 261.
— Lykäiſcher 263.
— Olympiſcher 264.
Zoroaſter 105 folgd.


Druck und Papier der Hofbuchdruckerei in Altenburg.

# Dramaturgie,

oder:

## Theorie und Geschichte

der

# dramatischen Kunst.

Von

Theodor Mundt.

Erster Band.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.
1848.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

# Inhalt.


Seite

## Einleitung.

### Zweck und Bedeutung der dramatiſchen Kunſt.

1. Das Drama im Verhältniß zu den Völkerzuſtänden . 3
2. Die Gegner der dramatiſchen Kunſt . . . . . 9
3. Plato's Gründe gegen das Drama . . . . . 12
4. Jean Jacques Rouſſeau gegen dramatiſche Poeſie und Schauſpielkunſt . . . . . 23
5. Die ethiſche Betrachtung des Schauſpiels. Leſſing . 36
6. Schiller und der ſittliche Werth der Schaubühne . . . 45
7. Goethe . . . . . 49
8. Abwehr der chriſtlichen Kirche gegen Drama und Theater 54

## Erſter Abſchnitt.

### Begriff und Form des Drama's.

1. Die dramatiſche Lebensbewegung . . . . . 67
2. Dramatiſch, epiſch, lyriſch . . . . . 74
3. Das Weſen der dramatiſchen Handlung . . . . . 82
4. Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts . . . . 90
5. Act und Scene . . . . . 102
6. Die Geſchichtsfabel des Drama's . . . . . 111
7. Die dramatiſchen Charaktere . . . . . 121
8. Verwickelung und Kataſtrophe . . . . . 134
9. Dialog und Moneleg . . . . . 138
10. Dramatiſcher Stil, Vers und Proſa . . . . . 143

## Zweiter Abschnitt.

### Der Ursprung der modernen Bühne.


1. Das Drama und die christliche Kirche . . . . . 149
2. Die Mysterienspiele in Deutschland . . . . . 157
3. Die Fortbildung des deutschen Volksdrama's durch die Reformation . . . . . 176
4. Die Mysterienspiele der Franzosen . . . . . 193
5. Die französischen Moralitäten . . . . . 212
6. Die ersten Elemente des französischen Lustspiels . . . 224
7. Die satirischen Possenspiele der Franzosen (Sotties) . 233
8. Die Anfänge der italienischen Bühne . . . . . 239
9. Die altenglische Bühne . . . . . 253
10. Die englischen Moralitätenspiele . . . . . 301
11. Die englischen Zwischenspiele (Interludes) . . . . . 309
12. Das erste englische Lustspiel . . . . . 311
13. Die Histories der Engländer . . . . . 317
14. Die Anfänge des spanischen Drama's . . . . . 323


## Dritter Abschnitt.

### Tragödie und Komödie der antiken und modernen Welt.


1. Die Sonderung des Tragischen und Komischen . . . . 345
2. Der Begriff des Tragischen. Die antike Schicksalsidee 348
3. Die Wirkungen der Tragödie . . . . . 357
4. Die Tragödie der antiken Welt . . . . . 366
5. Die antiken Theater-Einrichtungen . . . . . 375
6. Die drei griechischen Tragiker . . . . . 385
7. Die dramatische Poesie der Römer . . . . . 398
8. Der Begriff des Komischen . . . . . 402
9. Die griechische Komödie . . . . . 410
10. Die römische Komödie . . . . . 416

# Einleitung.

## Zweck und Bedeutung der dramatischen Kunst.

## 1. Das Drama im Verhältniß zu den Völkerzuständen.

Die Kunstformen, welche sich ein Volk gegründet oder die es in einer bestimmten Epoche seines Lebens vorzugsweise ergriffen und ausgebildet hat, werden immer auch für sein Verhältniß zur öffentlichen Freiheit von entschiedener charakteristischer Bedeutung sein. So giebt es Kunstformen, die in ihrer Wesenheit durchaus den Zwangsformen des äußeren politischen Daseins entsprechen oder sich denselben auch auf dem Gebiet der Kunst gefügt haben.

In dieser Weise sehen wir in der neueren Poesie z. B. die Novelle und das Sonett charakteristisch gerade in Italien entstehen, unter unfreien, kleinlich zerstückelten, aller großen thatsächlichen Bewegungskraft beraubten Nationalverhältnissen. Die Novelle giebt in ihrem tendenzmäßig zugespitzten, schillernden und schwankenden Wesen am bezeichnendsten den öffentlichen Zustand wieder, in dem an die Stelle einer großen zusammenhängenden und einheitlichen Ent-

wickelung die Intrigue getreten ist, und statt der historischen That nur die Begebenheit existirt. So erscheint bei den Italienern auch das Sonett charakteristisch als diese poetische Form der Unfreiheit, die aus dem Zwang sich eine selbstgefällige Spielerei geschaffen und darum in dieser dialektischen und spitzfindigen Weise, in der auch die öffentlichen Zustände sich gestalten, weder der Form noch dem Gedanken genügt, indem beide sich gegenseitig verkürzen müssen, und die Gaukelei dann eben darin besteht, diese beständige Verkürzung wie eine Nothwendigkeit zu behandeln. —

Wie aber zu einem freien Staatsleben die Opposition gehört, durch welche es allein wahrhaft in Action treten, dramatisch werden kann, so wird auch nur in würdigen und berechtigten Völkerverhältnissen von einer wirklich dramatischen Lebensentwickelung die Rede sein können. In schlechten und entarteten Völkerzeiten giebt es statt des dramatischen Lebens überall nur Schauspielerei, Schauspielerei im Leben, im Staat wie in der Kunst, und während man den Mangel an wirklicher dramatischer Kraft in den Zuständen beklagen muß, erhält man zugleich Gelegenheit, das um sich greifende Talent dieser Schauspielerei zu bewundern, die in allen

Richtungen und mit allen Richtungen sich geltend macht und den gesunden und wesentlichen Kern des Lebens allmälig zerreibt und verzehrt.

Wenn daher in unserer Zeit über den Verfall alles dramatischen Lebens Klage geführt wird und mannigfache Strebungen und Richtungen sich zur Abhülfe dagegen aufgestellt haben, so werden die letzteren doch nicht eher zu einigem Erfolg vordringen, als bis die Schauspielerei, die sich in alle unsere Zustände eingefressen, daraus vertrieben worden und einer gesunden Lebensentwickelung, einer wirklich dramatischen Darstellung und Selbsthervorbringung des Volksgeistes aus seinen eigensten unverfälschten Mitteln heraus, Platz gemacht hat.

So lange in Kirche und Staat nur geschauspielert wird, werden wir auch auf der Bühne nur Komödianterei statt großer dramatischer Lebensdarstellungen erblicken. Die Kunst verfällt in solchen Zeiten der bloßen Virtuosität, in deren glänzender Beweglichkeit sich die stockende Thatkraft des historischen Lebens travestirt. Virtuosität und Komödianterei behaupten ihre Herrschaft durch die kranken und reizbaren Nerven des Jahrhunderts, auf welche sie ihre Wirkung berechnet haben, und dies paßt zu unserer Zeit, denn wir leben heutzutage auch staatlich unter

der Politik der Nerven, die in einzelnen unberechenbaren Schlagwirkungen mehr überrascht als befriedigt, und keinem zusammenhangsvollen, gesunden Organismus entsteigt. Das ächt dramatische Staats- und Kunstleben eines Volkes muß über diesen Nerven-Standpunkt hinausgekommen sein, welches der Standpunkt der bloßen Schauspielerei, der gefallsüchtigen Lüge und der genialthuenden Verachtung einer ganzen ihr gegenüberstehenden Welt ist. —

Das Drama aber, wie es sich in den Bühnenzuständen einer solchen Zeit darstellt, erscheint mehr wie eine gesellschaftliche oder vielmehr gesellschaftsmäßige, denn als eine künstlerische Angelegenheit. So hat sich namentlich das deutsche Theater in einem unglücklichen Zwischenzustand zwischen einer bloßen Gesellschafts-Angelegenheit und einer Kunst- und National-Angelegenheit bewegt, was von Einigen als Uebergangsstufe zu einer höheren Entwickelung des deutschen Bühnenwesens angesehen wird, während Andere nur die Halbheit, Charakterlosigkeit und Zerfallenheit aller unserer öffentlichen Zustände darin wiedergespiegelt finden wollen.

Dies Schwanken zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher Bedeutung, welches das heutige Theater charakterisirt, giebt ihm den unruhigen, zerfahre-

nen, auf nichts Bleibendes sich anweisenden Typus, der für eine gediegene Fortbildung der künstlerischen Darstellung selbst nirgend günstig ist. Das gesellschaftliche Bedürfniß, für das in Deutschland der Salon noch nicht organisirt ist, drängt bei uns mehr und mehr in das Theater. Unsere sogenannten Salons zerfallen meistens durch den Mangel an allem Lebensinhalt und an jedem gemeinschaftlichen Interesse, welches die Unterhaltung verbinden könnte. In unsern Mittelständen ist das Essen noch immer ein starkes Ferment des gesellschaftlichen Zusammenseins geblieben, und die Gesellschaft steht in diesen Kreisen noch höchstens auf der Stufe eines geistreichen Pickenicks. Das Theater aber nimmt mit Bequemlichkeit und Behagen alle die verschiedenen gesellschaftlichen Elemente des deutschen Lebens in sich auf, und vereinigt sie zu einer leichten ungezwungenen Mischung, wie man sie sonst nirgends erblickt.

Das Theater, das bis jetzt noch nicht zu einem nationalen Institut hat werden können, ist immer mehr zu einem gesellschaftlichen bei uns geworden. Zwar sind wir noch nicht bis dahin gelangt, daß wir, wie in den Theatern Italiens, während der Vorstellung geräuschvolle Conversation machen oder dabei unsern Thee einnehmen, und nur etwa bei der

Bravour-Arie einer beliebten Sängerin zuhören und Beifall spenden. Die deutsche Gewissenhaftigkeit, die auch überall ihr Geld wieder herausbringen möchte, hält uns bis jetzt noch davon zurück, obwohl wir gestehen müssen, daß wir auf dem Wege dazu sind, und daß namentlich die Richtung, welche die Bühnenkunst selbst genommen, diesen mehr und mehr gesellschaftlichen Anstrich des Theaters begünstigt.

Die heutigen Italiener, die in Ermangelung eines öffentlichen Lebensinhalts auch keine Gesellschaft haben, gingen darin voran, aus dem Theater bloß ein gesellschaftliches Stelldichein zu machen, und darin Kunst, Mode, Geselligkeit und Eitelkeit lärmend und prunkend durcheinander zu mengen. Die Franzosen dagegen, welche das politischste und gesellschaftlichste wie zugleich theaterlustigste Volk der ganzen Welt sind, und die, Meister sowohl in der Kunst des Salons wie in der Kunst Komödie zu spielen, nicht national-gemeinschaftliche Formen genug finden können, um die ganze Fülle ihres Lebensstoffes zu bewältigen und auszuprägen, die Franzosen sind im Theater auch die aufmerksamsten und strengsten Hörer, die sich kein Moment der Darstellung entgehen lassen, und sogar jede falsche Aussprache eines einzelnen Wortes als ein Vergehen gegen die Nationalwürde rügen. —

## 2. Die Gegner der dramatiſchen Kunſt.

Wenn wir bis jetzt das allgemeine Weſen der dramatiſchen Poeſie vorläufig als eine großmächtige Lebenswirkung bezeichnet haben, welche gewiſſermaßen der Idee der Freiheit und Sittlichkeit ſelbſt entſpreche, und am meiſten eine Kunſt freier und glücklicher Völker ſei, ſo durften wir für dieſe Annahme, nach Thatſachen die jedem Bewußtſein und jeder Erinnerung geläufig ſind, wohl eine allſeitige Sympathie vorausſetzen.

Es geziemt ſich jedoch auch, ehe wir auf dieſer Grundlage zu einer weiteren Beſtimmung des Begriffs der dramatiſchen Kunſt übergehen, einige große Gegner derſelben anzuhören, die ſie in allen Zeiten und aus den verſchiedenſten Gründen gehabt hat. Wir werden es in dieſer Beziehung mit drei mächtigen Feinden des Drama's zu thun haben, mit Plato, mit Jean Jacques Rouſſeau, und mit der chriſtlichen Theologie.

Als den ſcharfſinnigſten und am ſchwerſten zu widerlegenden Gegner der dramatiſchen Kunſt haben wir zuerſt Plato zu nennen, der in ſeiner Anſicht, daß dieſe Kunſt von einer inneren Lüge durchzogen ſei, und darum die Charaktere der ſich ihr hingeben-

den Menſchen verderbe, am tiefſten in das Grundweſen der künſtleriſchen Darſtellung ſelbſt einſchneidet, und darin in neuerer Zeit auf eine merkwürdige Weiſe von Jean Jacques Rouſſeau unterſtützt worden iſt.

Beide großen Dichter und Träumer, Plato und Rouſſeau, ſtanden im Begriff, einen neuen idealen Staat zu conſtruiren, mit dem ſie, verwandt in ihrer Stellung zu abgelaufenen und erneuerungsbedürftigen Weltperioden, faſt unter denſelben hiſtoriſchen Zeitbedingungen hervortraten. In der platoniſchen Republik und im Rouſſeau'ſchen Contrat social hat der menſchliche Geiſt zweimal dieſen erhabenen und ehrwürdigen Verſuch gemacht, den Staat auf Natur und Vernunft zurückzuſtellen und ihn den verderbensvollen Händen egoiſtiſcher Staats- und Regierungskünſtler zu entreißen. Zur Verwirklichung der platoniſchen Republik erſcheint das Chriſtenthum ſelbſt als der erſte Schritt, indem es urſprünglich die freie Innerlichkeit des menſchlichen Selbſtbewußtſeins zur treibenden Grundkraft der Völkergeſchichte machen wollte. Ebenſo folgt auf Rouſſeau's Contrat social die franzöſiſche Revolution, deren allgemein menſchheitliche Aufgabe in dieſer Beziehung nie zu verkennen war.

In Zeiten, wo es darauf ankommt, daß Alles wahr gemacht werde, was früher falsch gewesen, in den Menschen sowohl wie im Staat, in solchen Erneuerungs- und Umkehrungszeiten, wo die Lügen ganzer Jahrhunderte und ganzer Dynasticen auf das Haupt ihrer letzten Vertreter zurückfallen, in solchen Zeiten muß die nackte Wahrheit allein regieren, denn dies sind Momente einer großen unerbittlichen Speculation, in denen nur das untersucht und dargestellt werden soll, was wahr ist in den menschlichen Zuständen und Charakteren. Nun sind aber Plato und Rousseau beide von der eigenthümlichen Anschauung ausgegangen, daß die dramatische Kunst nicht eine Kunst der Wahrheit, sondern eine Kunst der Falschheit sei, daß sie der Erkenntniß der Wahrheit Eintrag thue, statt sie zu fördern, daß sie Täuschung, Verstellung, Heuchelei, vor allen Dingen aber eine lügenhafte Hingabe an den Schein, und eine Freude an unnatürlichen und erkünstelten Gemüthsstimmungen in den menschlichen Charakteren bereite. Kein Wunder also, daß diese Männer, die den verderbten Autoritäts-Staat in einen neuen natur- und vernunftrechtlichen Gesellschaftsvertrag hineinretten wollten, in diesen neuen Gesellschaftsvertrag

nicht auch die dramatiſchen Dichter und namentlich das Theater mitaufnehmen wollten.

Denn der Staat der bloßen abſtracten Autorität, der ſich nicht mit dem geiſtigen Natur- und Volksgrunde der Geſellſchaft vermittelt hat, kann nur dadurch geſtürzt werden, daß die Menſchen die Wahrheit zu lieben anfangen, und ſowohl in ihrem inneren pſychiſchen Daſein wie in allen ihren äußeren Zuſtänden nichts als die Wahrheit und die ganze Wahrheit auszuprägen ſuchen.

Für ſolche Momente des Völkerlebens ſcheint die Anſicht Plato's und Rouſſeau's, daß das Drama zu einer gefährlichen Hingabe an den Schein und zu einer die Kraft der Wahrheit ſchwächenden Zerſtreuung verlocke, gewiſſermaßen ihre Berechtigung finden zu können. Anders möchte es mit dem inneren künſtleriſchen Recht ihrer Beweisführung ausſehn, die wir jetzt näher betrachten wollen.

---

## 3. Plato's Gründe gegen das Drama.

Plato entwickelt ſeine Gründe gegen das Schauſpiel und die dramatiſchen Dichter an denſelben Stellen ſeiner Schriften, wo er überhaupt ſeinen harten

Spruch gegen die Dichter, und namentlich gegen Homer, als den Urquell der helleniſchen Volksdichtung richtet, indem er die Dichter wegen ihrer lügenhaften und unwürdigen Darſtellungen der Götter als verderblich für das Leben des Staats betrachtet. In demſelben Zuſammenhang, aber aus anderen Gründen, trägt er auch auf die Verbannung der dramatiſchen Dichter aus dem Staat an, der dramatiſchen Dichter, die, nach der üblichen Annahme der Alten, aus dem Homer entſtanden ſind und aus deſſen Quelle und Muſter ihre Erzeugniſſe gebildet haben.

Plato aber entnimmt ſeine Gründe gegen die Zuläſſigkeit der dramatiſchen Poeſie aus dem Grundweſen des Drama's ſelbſt, worüber er ſeine Theorie beſonders im dritten und zehnten Buch über den Staat, und im zweiten, dritten und ſiebenten Buch der Schrift über die Geſetze entwickelt. [1]

Die platoniſche Aeſthetik, wie überhaupt die in der antiken Welt gewöhnliche Kunſtbetrachtung, geht überall von der Idee der Nachahmung bei den darſtellenden Künſten aus. So nennt Plato

[1] De republica III. 272, X. 282. (Ed. Bipont. Tom. VI. VII.); de legibus II. 89 ſqq., III. 133 ſqq., VII. 278. (Ed. Bip. Tom. VIII.).

auch den dramatiſchen Dichter dieſen Nachahmer der Wirklichkeit, der aber dieſelbe in einer Weiſe und zu einem Schein zurichte, wie ſie der Menge gefallen und dem großen Haufen angenehm werden könne. Plato rügt es ſeltſamer Weiſe ſchon als einen Uebelſtand der dramatiſchen Kunſt, daß dieſelbe, wie er ſich ausdrückt, „nur von fremden Objecten hergenommene Bilder dieſer Objecte“ gebe, daß man alſo die nachgeahmten Charaktere großer Feldherren, Geſetzgeber und Weiſen auf der Bühne ſehen könne, aber nicht dieſe Charaktere, nicht dieſe wirklichen Tugenden und Größen ſelbſt, ſondern nur den unter ein künſtliches Licht gerückten Schein derſelben.

Ferner hebt Plato auch die innere Unwahrheit des in dem Drama dargeſtellten Menſchen hervor, indem er ſagt, daß der dramatiſche Menſch nicht der wahre Menſch und nicht ſo ſei, wie wir es täglich an uns erlebten, ſondern daß er in einem beſtändigen Widerſpruch mit ſich ſelbſt erſcheine. Selbſt die vortrefflichen und nacheiſernswerthen Charaktere, welche uns das Drama auf der Bühne vorführt, ſtellten ſich in einem ſo übertriebenen und unmäßigen Zuſtande dar, wie ein Menſch in ſeinen wirklichen Verhältniſſen ſich niemals benehmen dürfe. Es fehle den dramatiſchen Menſchen, die man ſehe, an jeder

gerechten Schaam, an jeder Seelenläuterung und Seelenstärke, mit der man im Leben seine Schmerzen vor der Menge verschließen, seine Leidenschaften zügeln, seine Empfindungen und Worte im Unglück meistern müsse. Vernunft und Gesetz erforderten vom Menschen, das Unglück geduldig zu ertragen, den Werth der menschlichen Dinge nicht zu hoch anzuschlagen, und durch übermäßiges Klagen und Weinen über seine Leiden nicht die Kräfte zu erschöpfen, welche uns die Natur zur weisen und würdigen Selbstbeherrschung verliehen.

Die dramatischen Dichter entnähmen aber die Elemente, durch welche sie wirkten, nämlich Trauer, Thränen, Verzweiflung, Seufzer, nicht aus dem vernünftigen und starken, sondern aus dem schwächeren, feigeren und untergeordneten Theil der menschlichen Seele, während dagegen der charakterfeste und weise Mensch, wie er sein müsse, sich nicht so sehr zu einem Gegenstand für die dramatische Kunst eigne, weil eine Nachahmung desselben dem großen Haufen nicht so gefallen würde.

Auch der geschickteste Poet suche immer dem Volke zu gefallen, und werde sich daher hüten, ihm das erhabene Bild eines Herzens darzustellen, das seiner selbst mächtig ist und nur die Stimme der Weisheit

hört; er ſtrebe vielmehr, die Zuſchauer durch Charaktere zu bezaubern, die immer im Widerſpruche mit ſich ſelbſt ſtehen, die wollen und nicht wollen, die das Theater von Geſchrei und Seufzern ertönen laſſen, die uns nöthigen, ſie zu bedauern, ſelbſt wenn ſie ihre Pflicht thun, und zu denken, daß die Tugend eine traurige Sache iſt, weil ſie ihre Freunde ſo elend macht.

Plato hebt ferner hervor, wie durch die dramatiſchen Darſtellungen unſer Urtheil über die menſchlichen Dinge gänzlich verderbt und verändert werde, indem wir durch dieſelben dahin gelangen könnten, den Schwachen und Schwankenden für den wahrhaft Empfindenden zu halten, Denjenigen aber, in dem die Strenge der Pflicht immer über die natürliche Neigung ſiegt, für einen Harten und Gefühlloſen anzuſehen. Wir würden Die, welche von Allem lebhaft afficirt werden und Spielbälle der Begebenheiten ſind, als Menſchen von einem guten Naturell achten, und Diejenigen vorzugsweiſe ſchätzen, welche den Verluſt eines geliebten Gegenſtandes auf eine weibiſche Art beweinen. Sowie aber Der, welcher ſich im Staat damit beſchäftigen wollte, die Guten den Böſen, die wahren Obern den Aufrührern zu unterwerfen, Feind des Vaterlandes und Verräther

am Staate sein würde, so bringe der nachahmende Dichter Zwietracht und Tod in die Republik der Seele, indem er ihre niedrigsten Kräfte auf Unkosten der edelsten erhebe und nähre, indem er ihre Kräfte mit Dingen, welche am wenigsten würdig sind sie zu beschäftigen, erschöpfe und abnutze, indem er durch eitle Bilder das wahre Schöne mit dem lügenhaften Reize, welcher der großen Menge gefällt, und die scheinbare Größe mit der wahren verwechsele.

Hinsichtlich der Tragödie hebt Plato den nachtheiligen Eindruck hervor, welchen es auf unser Gemüth hervorbringen müsse, wenn wir uns den Klagen eines jammernden, schreienden, heulenden, sich auf die Brust schlagenden Helden hingeben, denn wenn wir uns auf diese Art durch die Schmerzen eines Andern unterjochen ließen, wie wollten wir unsern eigenen widerstehen, wie unsere eignen Uebel standhafter ertragen, als die, von welchen wir nur ein eitles Bild erblicken?

Ebenso sei es mit der Komödie, die uns ein unanständiges Gelächter entreiße und uns mit der Gewohnheit erfülle, Alles in's Lächerliche zu ziehen, selbst die ernstesten und wichtigsten Gegenstände, und die zugleich die fast unvermeidliche Wirkung habe, die achtungswerthesten Bürger in theatralische Spaßmacher und Possenreißer zu verwandeln.

Endlich ruft Plato dem dramatiſchen Dichter zu: Du ſtellſt alle Künſte, Wiſſenſchaft, Charaktere, Krieg, Regierung, Geſetze dar. Wir bewundern deine Lehren, und um ſie auch zu befolgen, erwarten wir nur zu ſehen, daß du ſie ſelbſt übſt. Wenn du wirklich biſt, was du zu ſein ſcheinen willſt, wenn deine Nachahmungen der Wahrheit auch nahe kommen, ſo wollen wir in dir auch das Muſter ſehen, das du in deinen Werken malſt, zeige uns den Feldherrn, den Geſetzgeber, den Weiſen u. ſ. w. deren Darſtellungen deine Dramen enthalten!

Plato macht hier offenbar einen Materialismus der Kunſtanſicht geltend, welchen man ihm, der ſonſt in der ſichtbaren Welt nur das ewige Werden der Ideen erkennen wollte, ſonſt am wenigſten zuſchreiben möchte. Er ſtellt dem idealen Schein der Kunſt, den er ihr ſelbſt aus der Idee der Nachahmung heraus als ihr eigentliches Weſen zuerkennt, die materielle und körperliche Wahrheit gegenüber, deren Recht er über Alles ſetzt. Es iſt dies aber, wie geſagt, nur aus Plato's krankhafter Zeitſtellung zu begreifen. In der Vorahnung eines chriſtlichen Reiches des Geiſtes ſaß Plato auf den Trümmern der helleniſchen Götterbilder da. Was halfen ihm da von der Kunſt nachgeahmte Geſetzgeber, Feldherren und Weiſe auf

der Bühne? Er meinte, wenn ihr Dichter Kraft habt, so große und der Welt helfende Charaktere auf der Bühne darzustellen, so verwandelt Euch doch lieber selbst in diese, und werdet selbst große Feldherren, Gesetzgeber und Weise, um Eure gebrochene Zeit wieder zusammen zu fügen und einzurenken!

Plato bedachte in seinem großen Schmerz über den Verfall der alten nationalen Herrlichkeit des Hellenenthums nicht, daß er damit ein durchaus unkünstlerisches und ungerechtes Gebot an die Dichter richtete. Er wand sich dabei an einem Widerspruch herum, der auch in der Pathologie unserer Zeit ein Hauptleiden bildet, nämlich an dem Widerspruch der Idee mit der That, und an der unendlichen Länge Weges, die zwischen beiden immer noch vor uns liegen bleibt. Gäbe es eine Macht, welche die neuen Gesetzgeber und Helden, deren eine Nation bedarf, aus ihren Dichtungen und Schriften herausspringen lassen könnte, — was übrigens die modernen Regierungen wirklich zuweilen zu befürchten scheinen, indem sie dagegen eine besondere Sicherheitswache an den Thüren der Dichtungen erfunden haben! — so würden niemals Stockungen in der Weltgeschichte entstehen.

Am allerwenigsten aber ist es, wie Plato thut, von den Dichtern zu verlangen, daß sie das, was

ſie darſtellen, zum Nutzen der Menſchheit lieber ſelbſt ſein und ſelbſt verwirklichen ſollen! Sie brauchen zum Beiſpiel Nichts von der Geſetzgebung zu verſtehen, und können doch mit jenem göttlichen Takt des Genies uns einen großen Geſetzgeber würdig und begeiſternd auf der Bühne vorführen. Der ſchaffende Dramatiker iſt hier mit dem organiſirenden Staatsmann zu vergleichen. Ein Miniſter z. B., der Theologen anzuſtellen hat, oder mit Theologie regiert, hat darum immer noch das Recht, ſelbſt ein ſchlechter Theologe oder gar keiner zu ſein. Er hat nur mit einem aus der allgemeinen Staatsidee heraus darüberſtehenden Takt gewiſſermaßen den Bedarf des Landes zu decken, und er wird darin eben als ein ächter Staatsmann verfahren. Um bei dieſem platoniſch-dialektiſchen Gleichniß zu bleiben, wenn ein Miniſter, der Theologen anzuſtellen hätte, dabei immer ſo thun wollte, als wenn er ſelbſt alle Taſchen voll von Theologie und Dogmatik hätte, und als wenn er immer wenigſtens ebenſo viel wüßte als Alle, die er anſtellt, ſo würde er ſich eben dadurch als einen ſchlechten und unfähigen Staatsmann bekennen, ſo wie der ein ſchlechter und unfähiger Dichter ſein würde, der in einem Drama einen Geſetzgeber oder Helden darzuſtellen hätte, und bei der Zeichnung ei-

nes Gesetzgebers eine genaue Kenntniß des Civil- und Criminalprozesses durchblicken ließe, bei der Repräsentation eines Feldherrn aber zugleich in eine Concurrenz zur Bereitung der Schießbaumwolle eintreten wollte!

Wenn aber Plato zur Vernichtung der dramatischen Kunst angeführt hat, daß der dramatische Mensch sich immer übertrieben und im Widerspruch mit dem wirklich menschlichen Maaß und der täglichen wirklichen Gewohnheit äußere, und dadurch das Volk verleite, sich entweder an den Mangel der Wahrheit zu gewöhnen oder den Reiz eines lügenhaften Scheins zu begünstigen, so ist dagegen zunächst das ideale Recht aller Kunst anzuführen, in ihren Darstellungen über das Maaß der empirischen Wirklichkeit hinauszuschreiten und der menschlichen Aeußerungsweise einen höheren Ton, den universellen Ton der Idee der Leidenschaft selbst, zu leihen.

Es ist zwar wahr, daß wir, betroffen von demselben Schmerz, der auf der Bühne in großmächtigen und laut schreienden Zügen verhandelt wird, ihn doch in unserem wirklichen Leben nur mit maßvoller Aeußerung und gewissermaßen mikrokosmisch nach einem kleineren Maßstab zu erkennen geben würden, und auch wohl die Verpflichtung dazu hätten. Aber man

könnte ſagen, daß dies gleichſam unſere Schuld ſei, und die Schuld einer gänzlich verengten, proſaiſchen und überall das knappſte Maaß uns auferlegenden Wirklichkeit. Wir würden allerdings für närriſch gelten, wenn wir ſelbſt bei einem großen Schmerz oder einer großen Veranlaſſung uns auch nur halb ſo heftig gebärden oder halb ſo leidenſchaftlich und ausdrucksvoll äußern wollten, als dies die dramatiſchen Menſchen oft unter viel geringfügigern Umſtänden thun und thun müſſen, um den idealen Grundgedanken der Kunſtdarſtellung zu ſeinem Recht zu bringen.

Aber zum Theil iſt es eben ſchlimm, daß wir in unſerm gewohnten menſchlichen Daſein verlernt haben, uns groß und unſerm Pathos gemäß zu benehmen, daß wir verlernt haben, auch einmal von ganzem Herzen zu ſchreien. Heutzutage leiden das unſere Vorgeſetzten nicht, und in dem ganzen, zu ſo knapper Bürgerlichkeit zugeſchnittenen modernen Staat dämpfen und ſchwächen ſich auch immer mehr alle unſere Rede-Organe ab, ſo daß wir allerdings an eine eigentlich dramatiſche Selbſthervorbringung unſeres Lebens in der gewohnten Wirklichkeit nicht denken können!

Die Kunſt des Drama's und Schauſpiels lügt aber darum nicht, wenn ſie uns beſchämt, und wenn

sie uns den Schmerz in solcher Größe, und die Leidenschaft in solcher Tiefe entgegen bringt, wie wir sie zwar zu Hause in unsern verschlossenen Herzen noch empfinden, aber nicht mehr auslauten zu lassen wagen! —

---

## 4. Jean Jacques Rousseau gegen dramatische Poesie und Schauspielkunst.

Aus denselben Gründen sind auch die vielfältig mit Plato zusammentreffenden Ansichten Jean Jacques Rousseau's zu würdigen. Rousseau, der namentlich in der Ausübung der dramatischen Kunst durch die Schauspieler, aber auch in der inneren Wesenheit der dramatischen Poesie selbst, eine Herabwürdigung der menschlichen Natur erkennen wollte, wurde zu seinen merkwürdigen Bekenntnissen darüber besonders durch einen Artikel der berühmten pariser Encyclopädie von Diderot und d'Alembert, welcher den Freistaat Genf betraf, veranlaßt.

Der Geist des protestantisch päpstelnden Calvin hatte nämlich Genf noch bis in die neuere Zeit hinein zu dieser strengen und leblosen Tugendstadt gemacht, in der man auch durch ein unbedingtes Verbot des

Theaters den guten Sitten einen Dienſt zu leiſten geglaubt hatte.

Der Artikel der pariſer Encyclopädie, für deren Verfaſſer man d'Alembert ſelbſt hielt, war aber auf dieſen eigenthümlichen Umſtand eingegangen und ſuchte der Regierung des Freiſtaats vorzuſtellen, wie durch zweckmäßige Geſetze über die Aufführung der Schauſpieler ein Theater gebildet werden könne, das einer freien und tugendhaften Stadt würdig ſei und auf das Leben und den Geſchmack der Bürger veredelnd einwirken könne.

Rouſſeau griff dieſen Gegenſtand in ſeinem berühmten Brief an d'Alembert auf,[1] in welchem er in großer Ausführlichkeit und mit dem ihm in allen Dingen eigenen Feuereifer ſeine Anſichten über dramatiſche und Schauſpielkunſt entwickelte.

Er geht dabei auf eine eigenthümliche Weiſe von der Idee des Vergnügens im menſchlichen Leben aus, indem er behauptet, daß die wahren Vergnügungen des Menſchen ihren Grund in ſeiner Natur haben müßten und aus ſeinen Arbeiten, Verhältniſſen und Bedürfniſſen entſpringen. Dieſe Vergnügungen

[1] Lettre à Mr. d'Alembert, in den Oeuvres complettes de Rousseau (Mélanges, Tom. III. p. 119—303. Deuxp. 1782.)

ſeien deſto ſüßer, je geſunder die Seele desjenigen ſei, welcher ſie koſte. Die Gewohnheit zu arbeiten mache die Unthätigkeit unerträglich, ein gutes Gewiſſen löſche den Geſchmack an frivolen Ergötzungen aus, und nur wenn man mit ſich ſelbſt unzufrieden ſei, und von der Laſt des Müßiggangs gedrückt werde, entſtehe das Bedürfniß nach einem fremden Vergnügen. Wenn man ſein Herz an das Theater hänge, zeige man ſchon, daß man ſich in ſeinem eignen Innern übel befinde. Man glaube im Theater eine Vereinigung zu finden, aber gerade dort iſolire man ſich, man vergeſſe Freunde, Nachbarn, Verwandte, Frau und Kinder, um ſich für Fabeln zu intereſſiren, das Unglück der Todten zu beweinen und auf Koſten der Lebenden zu lachen.

Auch Rouſſeau heftet ſich, wie Plato, vornehmlich an den Widerſpruch zwiſchen Leidenſchaft und Vernunft, welcher durch die dramatiſchen Darſtellungen aufgeregt werde, indem ein Charakter mit einer vernünftigen Zügelung ſeiner Leidenſchaft und mit der ihm im Leben gebührenden Selbſtbeherrſchung auf der Bühne durchaus kein intereſſanter Gegenſtand ſein würde; ſo aber, wie er dort erſcheint, man ihn nicht zum Muſter für das Leben nehmen könne.

Die Tragödie führe durch den Schrecken zum

Mitleid, aber was sei das für ein Mitleid? Eine vorübergehende und eitle Gemüthsbewegung, die nicht länger, als die Täuschung, durch welche sie hervorgebracht worden, dauert, ein Rest natürlicher Empfindung, die bald durch Leidenschaften erstickt wird, ein unfruchtbares Mitleid, das sich mit einigen Thränen befriedigt und nie die geringste Handlung der Humanität hervorgebracht hat. Indem wir über Dichtungen weinen, glaubten wir leicht schon alle Pflichten der Menschlichkeit erfüllt zu haben, ohne daß wir etwas von dem Unsrigen hinzugethan. Dagegen würden die wirklich in Person Unglücklichen von uns Sorgfalt, Unterstützung, Trost, Mühe verlangen können, was uns beunruhigen, unsrer Indolenz etwas kosten würde, während wir beim Anschauen des Drama's eher die frohe Empfindung haben, von solchen Pflichten befreit zu sein.

Die großen Gesinnungen und glänzenden Maximen aber, welche man der Scene leiht, dienten eigentlich nur dazu, daß man dieselben auf immer dahin verweise, daß sie uns Tugend und Größe wie ein theatralisches Spiel zeigten, welches gut genug ist, um das Publikum zu vergnügen, welches aber im Ernst in die Gesellschaft übertragen zu wollen Thorheit sein würde. Der nützlichste Eindruck der besten

Tragödien bestehe eben nur darin, alle Pflichten des Menschen auf einige flüchtige, unfruchtbare, wirkungslose Gemüthsbewegungen zurückzuführen, uns dahin zu bringen, daß wir uns selbst Beifall schenken wegen eines Muths, den wir an Andern bewundernd wahrnehmen, wegen unserer Menschlichkeit, indem wir fremde Uebel beklagen, denen wir lieber thatsächlich hätten abhelfen sollen.

Die Theater, fährt Rousseau fort, können nie so vollkommen eingerichtet werden, daß sie zum allgemeinen Besten dienen. Man kann daselbst nie den wahren Verhältnisse der Dinge zeigen, der Dichter kann diese Verhältnisse nur verändern, um sie dem Geschmack des Volks angemessen zu machen. Im Komischen vermindert er sie und setzt sie unter den Menschen, im Tragischen überspannt er sie, um sie heroisch zu machen, und setzt sie über die Menschheit. Sie stehen also nie in ihrem rechten Maaße, und immer sehen wir auf der Bühne andere Wesen als Unsresgleichen!

Man muß gestehen, daß die Gründe, mit welchen Rousseau gegen die dramatischen Aufführungen streitet, an sich ein großes Gewicht haben, und auch in den Richtungen der heutigen Zeit wieder manchen Anklang finden möchten, weil diese Gründe aus der

geiſtigen Bedeutung der Arbeit, die dem erſchlaffenden Theatervergnügen widerſtrebe, aus der thatſächlichen Humanität, welche ſich nicht mit Scheineffecten des müßigen Gefühls abfinden ſoll, und aus dem wahren Maaß der Wirklichkeit, das überall zur Geltung gebracht werden muß, hergenommen ſind.

Aber auch ihn trifft, wie Plato, der ſeine Anſichten völlig beſeitigende Vorwurf, daß er ſich beim Betrachten einer in der künſtleriſchen Welt vorgehenden Wirkung gänzlich außerhalb der Kunſtſphäre geſtellt, und einen dem abſoluten Weſen der Kunſt gegenüber unhaltbaren Standpunkt eingenommen hat, der theils das Ideelle mit dem Materiellen auf eine unlogiſche Weiſe durcheinander wirft und verwechſelt, theils den ſkeptiſchen Richtungen der Uebergangszeit, die Alles auf das reale Wohl und Wehe der Geſellſchaft beziehen, angehört.

In dieſer Hinſicht zeigen ſich Rouſſeau und Plato wahrhaft als die mit einer reformatoriſchen Miſſion in ihre Zeit hineingeſtellten Geiſter, weil ſie das Abſorbiren des ſittlich thatkräftigen Lebensſtoffes der Menſchheit durch das Theater befürchten, und dagegen auf eine Abwehr getrachtet haben. —

Schwerer möchten aber die Angriffe zurückzuweiſen ſein, welche Rouſſeau in derſelben brieflichen

Abhandlung gegen das Weſen des Schauſpieler-Genies richtet. Wir wollen hier übergehen, was er zuerſt von den zerlaſſenen und unordentlichen Sitten der Schauſpieler ſagt, welche allerdings dieſem Stand wie eine ſpecifiſche Eigenſchaft anzuhaften ſcheinen, und wovon er beſonders für die öffentlichen Lebenszuſtände einer kleinen Stadt, wie Genf, die nachtheiligſten Rückwirkungen beſorgt.

Das Entehrende des Schauſpielerberufs, die Verachtung, welche ihnen in allen Ländern gleichmäßig zu Theil geworden, und die, ſchon lange vor den Declamationen chriſtlicher Prieſter, unter den Römern geſetzlich beſtanden, ſo daß die Schauſpieler für infam erklärt, die Schauſpielerinnen aber den öffentlichen Dirnen gleichgeſtellt wurden, dieſe eigenthümliche Erſcheinung glaubt er nicht ſo ſehr aus der Willkür der Volksmeinung, als vielmehr aus der Natur der Sache, das heißt: aus dem innerſten Weſen der Schauſpielerkunſt ſelbſt, als nothwendig herleiten zu müſſen.

Die von ihm gegebene Deduction muß um ſo mehr wieder in's Auge gefaßt werden, da der Schauſpielerſtand in neueſter Zeit die Epoche einer Vergötterung und modiſchen Illumination durchlaufen hat, an deren Ende er ſich bereits wieder befindet, und

die jetzt leicht in den alten Bann und in die frühere gesellschaftliche Ausnahmestellung zurückschlagen könnten, wenn auf diesem Gebiet nicht neue Anstrengungen zu einer höheren geistigen und künstlerischen Bildung gemacht werden.

Die gesellschaftliche Emancipation des Schauspielerstandes ist freilich auch in unserer Zeit immer nur theilweise erfolgt, und hat bei den Jüngern dieses Berufs den für die Kunst allerdings höchst gleichgültigen Erfolg gehabt, daß man unter ihnen immer häufiger solide und vornehm eingerichtete Leute findet, ehrenwerthe Hausmütter, liebende Gattinnen, pünktliche Miethebezahler und regelmäßige Nachhausekommer, aber immer seltener erträgliche Schauspieler und wirkliche Künstler. Die Sache der Kunst hat hier einen sehr geringen Vortheil davon gezogen, daß unsere Schauspieler anständige Menschen, bureaumäßig verbrauchte Beamten und vornehme Tagelöhner geworden sind, da wir, als sie noch unter dem Fluch des liederlichen Genies sich herumwanden, weit größere Darstellungen von ihnen gesehen haben. Vielleicht schlägt die Reaction, die sich mit ihnen von Neuem in der Gesellschaft vorzubereiten scheint, für den inneren Kunstberuf wieder erwecklicher aus. Eine bedenkliche Wendung hat es namentlich mit den per-

sönlichen Huldigungen der Schauspielerinnen und Sängerinnen genommen, die lange genug der verdächtige Moschus waren, mit welchem das thatenlose Deutschland seine geheimen Wunden und Uebel betäubend überstreute. Die Boudoirs dieser Priesterinnen stehen verlassen, und ein wieder an den allgemeinen Interessen der Menschheit erstarkendes Geschlecht hat sich mit Ekel von diesem armseligen Tand abgewandt, der nur durch den Mangel an wirklichem Lebensinhalt eine Zeitlang obenauf erscheinen konnte.

Diese Lage der theatralischen Dinge kann nur einen Grund mehr für die ausübenden Bühnenkünstler enthalten, sich auf die unter allen Umständen unantastbaren Höhen ihrer Kunst zu stellen und auf denselben die Triumphe zu suchen, welche der eitele Prunk mit geschminkten und manierirten Persönlichkeiten heutzutage auf keinem einzigen Gebiet mehr in Anspruch nehmen kann.

Wie aber in dem inneren Wesen der Schauspielerkunst selbst die Ursache liege, daß die sich damit befassenden Menschen von innen heraus verderben und entarten müssen, darüber hat Rousseau in seiner angeführten Abhandlung sehr weitgreifende Behauptungen aufgestellt, die auch neuerdings in man-

chen Schriften wiederholt, doch nie eine allgemeine Zustimmung haben davontragen können. Rousseau findet zuerst darin etwas Sclavisches und Niedriges, daß der Schauspieler stets die Aufgabe habe, sich zu verstellen, verschieden von Demjenigen zu erscheinen, was er selbst ist, immer etwas Anderes zu sein, als er denkt, sich mit kaltem Blut in fremde Leidenschaft zu versetzen, sich um Geld zur Repräsentation herzugeben, sich der Schande und den Beleidigungen, zu welchen der Zuschauer das Recht erkauft, zu unterwerfen und gewissermaßen seine Person öffentlich zu verkaufen. Der Schauspieler empfange also durch seinen Stand eine Vermischung von Niedrigkeit, Falschheit, lächerlichem Stolz und Herabwürdigung in seine Seele, wodurch er zur Darstellung aller Personen fähig werde, ausgenommen der edelsten Person, des wahren Menschen, aus dem er herausfalle. Er wolle zwar nicht betrügen und lügen, aber er bilde doch in sich am meisten das Talent aus, die Menschen zu täuschen, und übe sich in Gewohnheiten, die nur auf der Bühne unschuldig sind, und sonst überall nur dazu dienen, Böses zu thun.

Rousseau fragt: Werden diese Männer, welche so schön geschmückt, im Tone der Galanterie und den

Accenten der Leidenschaft so wohl geübt sind, diese Kunst niemals mißbrauchen, um junge Personen zu verführen? Die Schauspieler, fährt Rousseau fort, müßten tugendhafter als alle anderen Menschen sein, wenn sie nicht verderbter sein wollten. Noch ängstlicher und schneidender zergliedert er die Keuschheitsverhältnisse der Schauspielerinnen. Man habe nicht nöthig, erst über die moralischen Verschiedenheiten der beiden Geschlechter zu streiten, um zu fühlen, wie schwer es ist, daß ein Weib, welches sich zur theatralischen Repräsentation verkaufe, sich nicht bald auch in Person auf die Bühne setze, und sich nicht versuchen lasse, die Begierden zu befriedigen, welche sie mit so viel Sorgfalt errege. Schon ein weises und gutes Frauenzimmer habe bei der ängstlichsten Vorsicht Mühe genug, ihr Herz zu verwahren, wie sollten denn die Schauspielerinnen, diese jungen, verwegenen Personen, die keine andere Erziehung haben, als ein System der Koketterie und verliebter Rollen, in einer wenig bescheidenen Kleidung, unaufhörlich von einer glühenden und frechen Jugend umgeben, mitten unter den süßen Stimmen der Liebe und des Vergnügens, ihrem Alter, den Unterredungen die man mit ihnen hält, den sich immer auf's Neue darbie-

tenden Gelegenheiten und dem Golde, dem sie sich schon zum Voraus verkauft haben, widerstehen? —

Rousseau vermengt hier in seinen Entwickelungen das Menschliche mit dem Künstlerischen, das Persönliche mit dem Allgemeinen auf eine Weise, die überall nicht für zulässig erachtet werden dürfte. Wenn man die Ansicht des Rousseau in ihrer materiellen Folgerichtigkeit bestehen lassen wollte, so würde man zu den Darstellungen auf der Bühne am Ende nur abgerichtete Verbrecher verwenden können, wie etwa zu den Arbeiten in den Silberbergwerken und Arsenikgruben, wo die Vergiftung, welche durch diese Beschäftigung entsteht, bei keinem Individuum ausbleiben kann, und Krankheit und Tod jedenfalls nach sich ziehen muß. Die Welt hat sich durch diese Menschlichkeitsrücksicht vom Gebrauch solcher Metalle noch nicht abhalten lassen, und eben so wenig scheint sie geneigt, der theatralischen Darstellungen zu entbehren, weil die Ausüber dieser Kunst dadurch menschlich und moralisch zu Grunde gerichtet würden.

Es kann freilich auch dieser Gesichtspunkt bei dem höheren Interesse an einer Kunst nicht ganz gleichgültig sein, aber innerhalb des künstlerischen Bereichs selbst, auf den es hier allein ankommt, kann er als ein entscheidender gar nicht herbeigezogen werden.

Zur Vertheidigung des Schauſpielerberufs und ſeines weſentlichen künſtleriſchen Beſtehens laſſen ſich hier nur dieſelben Motive gebrauchen, auf welche man ſich gegen Plato zur Vertheidigung der dramatiſchen Kunſt überhaupt ſtützen mußte. Der Schauſpieler, vorausgeſetzt daß er der rechte und wirkſame ſei, iſt hier nicht anders daran als der dramatiſche Dichter ſelbſt, mit dem er im Grunde dieſelbe künſtleriſche Aufgabe theilt, ſich in die Perſon zu verwandeln die er darzuſtellen hat. Der Dichter verbleibt dabei freilich in einer rein geiſtigen Sphäre, in welcher er die Idealität ſeiner Perſon rettet, während der Schauſpieler zugleich ſeine eigene Perſon zu Markte zu bringen hat, und dadurch beſtändig in die Lage gebracht wird, die Vortheile und Eitelkeiten derſelben auszubeuten. —

Einen ähnlichen Standpunkt ungefähr ſehen wir auch d'Alembert in ſeiner Gegenantwort an Rouſſeau einnehmen.[1] Die Art, wie d'Alembert die Schauſpiele von Seiten des Vergnügens betrachtet, und ſie als den Menſchen nothwendige Spielzeuge, gewiſſermaßen wie man leidenden Kindern dergleichen zugeſteht, deduciren will, iſt freilich nicht ſehr geiſtreich, aber er berührt doch wenigſtens die höhere

[1] Supplément à la collection des Oeuvres de J. J. Rousseau (Neuwied, 1782.) I. 31 flgd.

ethiſche Natur des Drama's, indem er es die in Handlung geſetzte Moral der Menſchheit nennt. Er bemerkt, daß das Drama Bewegungen in uns hervorrufe, durch welche der innerſte Kern unſrer Natur geſtärkt und enthüllt werde. Zugleich beſtreitet er von dem Moralſtandpunkt wirkſam genug, wie das ächte Drama niemals eine Schule ſchlechter Sitten werden könne. Hinſichtlich der Keuſchheit der Schauſpielerinnen aber ſchlägt er ein etwas zweifelhaftes Mittel vor, nämlich für die Tugendhaften beſondere Preiſe auszuſetzen. —

## 5. Die ethiſche Betrachtung des Schauſpiels. Leſſing.

Zu welchen Mißgriffen es führt, bei der dramatiſchen Kunſt vorzugsweiſe zu fragen, wiefern ſie den ethiſchen Lebenszwecken Befriedigung und Förderung verſchaffe, hat ſich uns in der, ein ganzes Kunſtgebiet und zum Theil die höchſten Leiſtungen des menſchlichen Geiſtes vernichtenden Stellung Plato's und Rouſſeau's zum Drama und Theater gezeigt, wenn auch nicht geläugnet werden kann, daß manche der von dieſen Denkern vorgebrachten Beweisgründe in

nerlichſt unwiderlegt geblieben ſind, und immer nach der einen und der anderen Seite hin einen treffenden Stachel zurücklaſſen werden.

Das Kunſtprodukt, das weſentlich nur um ſeiner ſelbſt willen da iſt, wird zwar in ſeiner letzten Geſammtwirkung, welche auf die ganze Lebensidee zurückgeht, auch den ethiſchen Zweck, oder diejenigen Beſtimmungen des Guten und Böſen, um die es ſich bei allem menſchlichen Sein und Thun handelt, klar und entſcheidend herausſtellen müſſen. Dies iſt zugleich die innere poetiſche Gerechtigkeit des Kunſtwerks, ohne welche es in ſich ſelbſt gar nicht beſtehen kann, und von der es urſprünglich ausgehen und zu der es ſchließlich zurückkommen muß, wenn es ſich überhaupt nur als ein künſtleriſcher Organismus vollenden will.

Was von dem Kunſtwerk im Allgemeinen, gilt insbeſondere auch und nach einem am ſtrengſten feſtzuhaltenden Maaßſtab von dem Drama, deſſen innerſte Natur auf die Verwirklichung der ewigen Gerechtigkeit gebaut iſt, und das darum auch in ſeinen letzten Wirkungen als die höchſte moraliſche Dichtung erſcheinen wird und muß. Dieſe letzte Moral des Drama's, die nicht abgelöſt und abſtract von demſelben genommen werden kann, fällt aber ſo ſehr mit

seiner inneren künstlerischen und poetischen Bestimmung zusammen, daß man zwei verschiedene Seiten der Betrachtung, eine moralische und eine poetische, getrennt keineswegs zulassen kann.

Das Moralische im Drama, welches den allgemeinen Menschheitswerth der darin vorgestellten Handlungen ausdrückt, ist in diesem Kunstwerk nur insofern vorhanden, als es zugleich das Poetische und Künstlerische ist, in dem es wie in seiner individuellen Form eingeschlossen liegen muß. Man kann daher keine schlechterdings moralische Betrachtung des Drama's vornehmen, wenn man nicht zugleich seinen eigensten künstlerischen Organismus zerstören will, wozu Derjenige, welcher sich auf das selbstherrliche und absolut bestehende Gebiet der Kunst begiebt, von Seiten der abstracten Lebensmoral hier durchaus nicht das Recht mitbringen kann. Denn der Kunst muß man sich entweder als einer schöpferischen Macht hingeben, oder man muß von vorn herein alle Berührungen mit ihr vermeiden. –

Bei dem Drama scheint allerdings vorzugsweise nach den ethischen Lebenswirkungen gefragt werden zu können, da es die Poesie der menschlichen Handlung ist, mit der wir es in dieser Kunstform zu thun haben. Aber gerade, weil die Poesie der

Handlung, deren innerster Ursprung die Freiheit ist, im Drama zur Erscheinung kommt, werden nicht lauter reine und schlechthin moralische Momente und überhaupt keine Musterformen und gute Exempel in der dramatischen Darstellung gegeben werden können, weil diese weder ein Lehrgedicht noch ein Katechismus oder Compendium zu sein braucht.

Es werden im Gegentheil im Drama eine Menge unmoralischer und schlechter Handlungen vorgehen müssen, auf deren Ausführung der Dichter und nach ihm auch der Schauspieler in der Regel bei weitem mehr Kraft und Nachdruck zu verlegen haben kann, als auf die edelsten Tugendbilder und die sittenreinsten Momente der Darstellung. Die von dem künstlerischen Standpunkt getrennte Moralbetrachtung wird dann allerdings den Vorwurf aussprechen können, daß das Verwerfliche und den guten Sitten Gefährliche im Schauspiel gerade mit der glänzendsten Wirkung hervorgetreten sei. Aber gerade in diesen Handlungen, bei deren Darstellung das schaffende Genie aus den tiefsten und räthselvollsten Gründen der menschlichen Natur zu schöpfen hat, offenbart sich die ganze Freiheit der dramatischen Lebensentwickelung, und der natürliche Verlauf der menschlichen Handlungen, dessen getreuer Spiegel das Drama ist.

Die dramatiſche Darſtellung braucht nur in ihrem höheren, geiſtigen Zuſammenſchluß moraliſch zu ſein, im Einzelnen ſtehen ihr alle Tonarten der Wirklichkeit, alle Abweichungen von dem poſitiven Maaß der Dinge, ſoweit ſie deren zur Hervorbringung ihres Grundgedankens bedarf, frei.

Der berühmte Ausſpruch des Ariſtoteles, den wir hier vorläufig außer dem Zuſammenhange ſeiner dramaturgiſchen Sätze erwähnen wollen: daß die Tragödie die Leidenſchaften reinige, iſt aus der innerſten Natur der dramatiſchen Kunſt hergenommen, und ergreift dieſelbe auf ihrem bedeutungsvollſten Punkt, weshalb ihm mit Recht ein ſo großes und weitverbreitetes Anſehn auf dieſem Gebiet zuerkannt worden iſt.

Der feſtgeſchloſſene Bau des Drama's verlangt es jedoch an ſich ſchon, daß gewiſſermaßen eine Vermittelung gefunden werde zwiſchen der künſtleriſchen Wahrheit, die alle ethiſchen Ausartungen in ſich aufnehmen kann, und der obſoluten Wahrheit, die mit dem ewigen Sittengeſetz zuſammenfallen muß.

Durch eine ſolche Vermittelung werden ſich die feinen Gränzlinien der Darſtellung beſtimmen, hinſichtlich deren es für den ſchaffenden Künſtlergeiſt keine Vorſchriften giebt, und durch die verhütet wird, daß

das Häßliche und Gemeine auch in dem Augenblick, wo es als ein Berechtigtes, Unumgängliches und Herrſchendes exiſtirt, nicht mehr Raum erhält, als es nach der ewigen Lebensidee, in der es ſich zuletzt doch als ein Nichtſeiendes auflöſen muß, einnehmen darf.

Ueber dieſe nothwendige Vermittelung, welche das innerſte dramatiſche Darſtellungsgeſetz berührt, giebt uns ſchon Leſſing[1] eine durchaus hierher gehörige Andeutung. Er ſagt bei Gelegenheit eines Stückes von Cronegk: „Ich weiß wohl, die Geſinnungen müſſen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Perſon, welche ſie äußert, entſprechen; ſie können alſo das Siegel der abſoluten Wahrheit nicht haben, genug, wenn ſie poetiſch wahr ſind, wenn wir geſtehen müſſen, daß dieſer Charakter, in dieſer Situation, bei dieſer Leidenſchaft nicht anders als ſo habe urtheilen können. Aber auch dieſe poetiſche Wahrheit muß ſich, auf einer andern Seite, der abſoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie ſo unphiloſophiſch denken, daß er annimmt, ein Menſch könne das Böſe, um des Böſen wegen, wollen, er könne nach laſterhaften Grundſätzen handeln, das Laſter derſelben erkennen, und doch gegen ſich und Andere damit prahlen. Ein ſolcher Menſch iſt ein Unding,

[1] Hamburgiſche Dramaturgie. Erſter Theil. Zweites Stück.

ſo gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armſelige Zuflucht eines ſchalen Kopfes, der ſchimmernde Tiraden für die höchſte Schönheit des Trauerſpieles hält.“—

An einer anderen Stelle der Dramaturgie (l. XXVIII.) ſucht Leſſing die vom ethiſchen Standpunkt aus gemachten Einwände Rouſſeau's gegen die Komödie aufzuheben, die er „Chikanen gegen den Nutzen der Komödie“ nennt, und daher entſtanden, weil Rouſſeau bei ſeiner Anſicht den Unterſchied zwiſchen Lachen und Verlachen nicht gehörig in Erwägung gezogen habe. Leſſing ſagt: die Komödie will durch Lachen beſſern, nicht aber durch Verlachen. Wenn Rouſſeau von Moliere rügt, daß er uns über den Miſanthropen zu lachen mache, und doch ſei der Miſanthrop der ehrliche Mann des Stücks, Moliere beweiſe ſich alſo als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich mache, ſo erwiedert Leſſing dagegen: „Nicht doch; der Miſanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt was er iſt, und das Lachen, welches aus der Situation entſpringt, in die ihn der Dichter ſetzt, benimmt ihm von unſerer Hochachtung nicht das Geringſte. Der Zerſtreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir ſchätzen ſeine übrigen guten Eigen-

schaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein; nicht lächerlich."

Ueber den moralischen Nutzen der Komödie bemerkt Lessing sehr treffend, daß dieselbe, wenn sie auch keine verzweifelten Krankheiten heilen könne, doch ihr Genüge daran finde, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen sei der Geizige lehrreich, auch dem, der gar nicht spielt, der Spieler unterrichtend, die Thorheiten, die sie nicht haben, haben Andere, mit welchen sie leben müssen; es sei ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ sei auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral habe kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche.

Lessing macht hier der praktisch-moralischen Bedeutung der dramatischen Kunst fast mehr Zugeständnisse, als von den Kritikern und Kunstphilosophen verlangt werden kann. Es lag aber diese Richtung in der eigenthümlichen Bildung seiner Zeit gegeben,

die in allen Dingen vorzugsweiſe nach dem ſittlichen Werth fragte, und demnach ſowohl das Weſen wie den Inhalt der Kunſt würdigte und zurechtſtellte.

Wie die in ein Moralſyſtem aufgelöſte Religion dadurch ihrer wahren göttlichen Lebendigkeit entkleidet worden, haben die rationaliſtiſchen und aufkläreriſchen Richtungen des achtzehnten Jahrhunderts gezeigt. Leſſing erſcheint auf dieſem Gebiet der moraliſchen Religion ſeines Jahrhunderts, die er in ein philoſophiſches Gedankenleben hinüberzuretten ſtrebt, eben ſo als eine nothwendige Vermittelungs- und Uebergangsſtufe, als er in der Welt der Kunſt zwiſchen der moraliſchen Tendenz und der rein künſtleriſchen Darſtellung, aus der einen in die andere hinüberleitend und dazu den Weg bereitend, in der Mitte ſteht.

Als Kritiker hat es Leſſing oft noch etwas mühſam mit den Veranſtaltungen zu thun, wie dieſe Gebiete getrennt aber auch wieder ausgeglichen werden könnten. Als ſelbſtſchaffender dramatiſcher Dichter giebt er ſich theilweiſe ſchon der ganzen Freiheit der künſtleriſchen Darſtellung hin, bildet aber im Nathan das Ethiſche und das Künſtleriſche zu einer einheitlichen Form ineinander, wodurch dieſe Schöpfung der vollendetſte Ausdruck der Kunſt- und Geſinnungsweiſe ſeiner Epoche geworden iſt. —

## 6. Schiller und der ſittliche Werth der Schaubühne.

Auch Schiller ging bei den erſten Bewegungen und Zurüſtungen ſeines dramatiſchen Genius von einer moraliſchen Betrachtung des Drama's und des Theaters aus, und trug darin, wie jeder ausgezeichnete Geiſt, den Bildungseinflüſſen ſeiner Jugend und ſeines Jahrhunderts ſeinen Tribut ab. In dem Aufſatz: „die Schaubühne als eine moraliſche Anſtalt betrachtet“ (1784), will er der Bühne ihre nothwendige Stelle im Staatsleben neben der Religion und den Geſetzen begründet wiſſen, welche letzteren mit der Schaubühne gewiſſermaßen in einen Bund treten und von derſelben eine Verſtärkung für ihre eigenen Wirkungen empfangen ſollen.

Dieſe Abhandlung iſt noch zum Theil mit der jugendlichen Großſprecherei des Gefühls geſchrieben, die am liebſten in tönenden Schlagſätzen ſich ergeht, und von denen auch der einer iſt: daß die Gerichtsbarkeit der Bühne da anfange, wo das Gebiet der weltlichen Geſetze ſich endige. „Wenn die Gerechtigkeit — heißt es — für Gold erblindet, und im Solde der Laſter ſchwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht ſpotten, und Menſchenfurcht

den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Wage, und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl." —

Schiller bewegte sich in diesem Aufsatze noch vornehmlich in den durch den Kunsttheoretiker J. G. Sulzer[1] geschaffenen moralischen Geleisen der dramatischen Dichtung, auf dessen allgemeine Bestimmung der Schaubühne er sich auch im Eingang beruft: wonach diese aus dem unwiderstehlichen Hang nach dem Neuen und Außerordentlichen im Menschen und aus dem Verlangen, sich in einem leidenschaftlichen Zustande zu fühlen, ihre Entstehung hergenommen habe. Doch hatte auch Sulzer, obgleich er die wesentliche Wirkung des Drama's in die Moral verlegt, schon den künstlerischen Anforderungen möglichst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen gesucht, das Künstlerische aber nicht anders als auf die äußere Form bezüglich verstanden.

Schiller sucht in jener Jugend-Abhandlung die Moral des Drama's freilich bereits auf einen umfassendern Welt-Standpunkt zu erheben. Aber obwohl er der Bühne eine Aufgabe für das Leben und Glück der Gesellschaft zuertheilt, ihr zuerst unter allen deutschen Dichtern eine Verbindung mit dem

[1] Allgemeine Theorie der schönen Künste (1773).

Geiſt der Nation zuerkennt, und ſie den gemeinſchaftlichen Kanal nennt, „in welchen von dem denkenden beſſern Theile des Volks das Licht der Weisheit herunterſtröme, und von da aus in mildern Strahlen durch den ganzen Staat ſich verbreite“: ſo entfaltet er doch hier noch keineswegs die tiefe und univerſelle Einſicht in Natur und Form der dramatiſchen Kunſt, welche er in ſeinen ſpätern, auf der Grundlage der Kantiſchen Philoſophie hervorgegangenen Abhandlungen, namentlich in der „Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“ (1792) ausgeſprochen hat.

In dieſer letzteren Abhandlung ſieht er zunächſt den bloß moraliſchen Zweck als beeinträchtigend für die Freiheit und das wahre Weſen der darſtellenden Kunſt an. Die wohlgemeinte Abſicht, das Moraliſchgute überall als höchſten Zweck zu verfolgen, habe in der Kunſt größtentheils nur Mittelmäßiges erzeugt, und auch in der Theorie vielfachen Schaden angerichtet. Schiller möchte dagegen eine höhere Theorie des Vergnügens aufſtellen und vorzugsweiſe auf dieſe im umfaſſendſten Sinne das Weſen der Kunſtproduction begründen.

In einer bündigen Theorie des Vergnügens und in einer mit ihr ſich verbindenden vollſtändigen Phi-

loſophie der Kunſt glaubt Schiller die Widerſprüche zwiſchen der moraliſchen und künſtleriſchen Seite der Production einzig und allein löſen zu können. Das „freie Vergnügen", welches er jetzt als den Hauptbeweggrund der darſtellenden Kunſt annehmen will, wird aber auch wieder durchaus auf moraliſchen Bedingungen beruhen müſſen, indem es erfordert, daß die ganze ſittliche Natur des Menſchen dabei thätig ſei.

Der Angelpunkt dieſer Schillerſchen Aeſthetik iſt dann der, daß die höchſte künſtleriſche Wirkung auch den ſittlichen Zweck in ſich ſchließen und befriedigen werde, daß aber die höchſte künſtleriſche Wirkung nur durch die vollſte Freiheit der Darſtellung entſtehen könne. Um von hier aus zur Erklärung der Wirkungen der Tragödie überzugehen, bedient ſich Schiller der freilich ſehr formalen Theorie der Zweckmäßigkeit, wie dieſelbe in Kant's Gedankenſyſtem zum Hauptkriterium auf dem Gebiet des Schönen geworden war. Das Rührende und Erhabene — ſagt Schiller — kommen darin überein, daß ſie Luſt durch Unluſt hervorbringen, daß ſie uns alſo, (da Luſt aus Zweckmäßigkeit, der Schmerz aber aus dem Gegentheil entſpringt) eine Zweckmäßigkeit zu empfinden geben, die eine Zweckwidrigkeit vorausſetzt. Das höchſte Bewußtſein unſerer moraliſchen Natur

erlangen wir nur in einem gewaltſamen Zuſtande, im Kampfe, und ſo müſſe das höchſte moraliſche Vergnügen jederzeit von Schmerz begleitet ſein. Diejenige Dichtungsart alſo, welche uns die moraliſche Luſt in vorzüglichem Grade gewähre, müſſe ſich eben deswegen der gemiſchten Empfindungen bedienen, um uns durch den Schmerz zu ergötzen. Dies thue vorzugsweiſe die Tragödie, und ihr Gebiet umfaſſe alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moraliſchen, oder auch eine moraliſche Zweckmäßigkeit der andern, die höher iſt, aufgeopfert wird. Das Gefühl der moraliſchen Zweckmäßigkeit liege aber immer der tragiſchen Rührung und unſrer Luſt an dem Leiden zum Grunde.[1] —

---

## 7. Goethe.

Es iſt bemerkenswerth, daß auch Goethe in der letzten Zeit ſeines Lebens der Plato-Rouſſeau'ſchen Anſicht vom Drama und Theater nicht entgangen iſt, und daß ſie ſich ſelbſtſtändig, und ohne Rückſicht auf jene beiden großen Vorgänger, bei dieſem Dichter

[1] Schillers Werke. Taſchenausgabe. 17. Bd. S. 301. 308. 309. 312.

hervorgedrängt hat, und zwar bei ihm ebenfalls im Zusammenhange mit jenen Ideen einer neuen socialen Lebensentwickelung, von denen auch Goethe, vielleicht zum Theil wider seinen Willen, und zwar zu einer Zeit, wo sonst noch nicht recht die Rede davon war, überrascht wurde.

Diese Richtung hat er bekanntlich in den seltsam gestalteten Wanderjahren Wilhelm Meister's niedergelegt, und in demselben Buche spricht er auch ein merkwürdiges Verdammungs- und Verbannungs-Urtheil gegen das Theater wie auch gegen die dramatische Kunst selbst aus. Nachdem Goethe in den Lehrjahren Wilhelm Meister's das Theater als ein eigenthümliches Culturelement zur höheren und freieren Bildung der Persönlichkeit, ja als eine vermittelnde Kraft zur Emancipation des deutschen Lebens, behandelt und verherrlicht hatte, nachdem er darauf selbst einen guten Theil seines schöpferischen Geistes und seiner Zeit dem Drama wie den Beschäftigungen und Einrichtungen des Theaterwesens zugewendet, scheint, wenn man jenen Stellen in den Wanderjahren (1821. I. 322 flgd.) trauen darf, als Resultat aller dieser dramatischen und theatralischen Bestrebungen nur die Verwerfung der Bühne übrig geblieben zu sein. In jener geheimnißvollen Erzie-

bungsprovinz nämlich, in der ein neues Gesellschaftsleben keimen soll, und das uns bald an den platonischen Staat, bald an Rousseau's Naturzustand, bald an ein Fourier'sches Phalanstère erinnert, findet sich kein Theater und keine Anstalt zur Förderung der dramatischen Poesie. Die Vorsteher dieser Provinz äußern sich darüber folgendermaßen:

„Verhehlen dürfen wir nicht, daß in unserer ganzen Provinz keine Anstalt für dramatische Poesie anzutreffen sei, denn das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht gar einen Pöbel voraus, dergleichen sich bei uns nicht findet, denn solches Gelichter wird, wenn es nicht selbst sich freiwillig entfernt, über die Gränze gebracht. Seid jedoch gewiß, daß bei unserer allgemein wirkenden Anstalt auch ein so wichtiger Punkt wohl überlegt worden; keine Region aber wollte sich finden, überall trat ein bedeutendes Bedenken ein. Wer unter unseren Zöglingen sollte sich leicht entschließen, mit erlogener Heiterkeit, oder geheucheltem Schmerz, ein unwahres, dem Augenblick nicht angehöriges Gefühl in der Masse zu erregen, um dadurch ein immer mißliches Gefallen abwechselnd hervorzubringen. Solche Gaukeleien fanden wir durchaus gefährlich, und konnten sie mit unserm ernsten Zweck nicht vereinen. — Da es aber unser höchster und

heiligſter Grundſatz iſt, keine Anlage, kein Talent zu mißleiten, ſo dürfen wir uns nicht verbergen, daß unter ſo großer Anzahl ſich eine mimiſche Naturgabe auch wohl entſchieden hervorthue; dieſe zeigt ſich aber in unwiderſtehlicher Luſt des Nachäffens fremder Charactere, Geſtalten, Bewegung, Sprache. Dieß fördern wir zwar nicht, beobachten aber den Zögling genau, und bleibt er ſeiner Natur durchaus getreu, ſo haben wir uns mit großen Theatern aller Nationen in Verbindung geſetzt, und ſenden einen bewährt Fähigen ſogleich dorthin, damit er, wie die Ente auf dem Teiche, ſo auf den Brettern ſeinem künftigen Lebensgewackel und Geſchnatter eiligſt entgegen geleitet werde."

Wie ſich Goethe ſelbſt in ſeiner Perſon zu dieſen Anſichten verhalten, kann man etwa aus dem zweifelhaften Stoßſeufzer, welchen er als „Redacteur" der wunderlichen Blätter eingefügt hat, entnehmen, und woraus hervorzugeben ſcheint, daß auch der große Dichter vom Drama und Theater immerhin einen brennenden Stachel, halb Reue und Schmerz, halb unbefriedigten Drang, in ſeinem Fleiſch zurückbehalten. Je bedeutender der Einfluß Goethe's auch auf die Bildung großer deutſcher Schauſpieler und überhaupt auf eine zeitweiſe Erhebung des deutſchen Theater-

lebens gewesen, desto schwerer muß zuletzt sein schwankendes und müdes Verhalten zu diesen Bestrebungen in die Wagschaale fallen.

In einem kleinen Aufsatz, der sich unter seinen nachgelassenen Schriften findet,[1] nennt er das Theater „eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt", wie es in dem modernen bürgerlichen Leben darin stehe, „wo durch Religion, Gesetze, Sittlichkeit, Sitte, Gewohnheit, Verschämtheit und sofort der Mensch in sehr enge Gränzen eingeschränkt ist". Als die drei Hauptgegner des Theaters, welche es immer einzuschränken suchen, führt er an: „die Polizei, die Religion und einen durch höhere sittliche Ansichten gereinigten Geschmack."

Goethe gedenkt dabei des bekannten Hamburger Theaterstreits, der durch die Erklärung des hamburgischen Pastors Göze, daß es den Pflichten eines Geistlichen widerstreite, das Theater zu besuchen, veranlaßt worden war, und von dem wir noch bei der Darstellung der späteren deutschen Theatergeschichte zu sprechen haben werden. Dieser Streit, bemerkt hier Goethe, habe leider die Freunde der Bühne genöthigt, diese der höheren Sinnlichkeit eigentlich nur

[1] Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. (Stuttgart 1833.) Bd. 49. S. 168. flgd.

gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie hätten nun behauptet, das Theater könne auch lehren und bessern, und also dem Staat und der Gesellschaft, unmittelbar nutzen.

Sodann hätten auf eine fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters besonders drei Schauspieler hingewirkt, welche als Menschen schätzbar, **das Gefühl ihrer Würde auch auf dem Theater nicht aufgeben konnten**, und deshalb mehr oder weniger die dramatische Kunst nach dem Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten hinzogen. Goethe meint hier **Eckhof, Schröder** und **Iffland**, denen darin sogar die allgemeine Tendenz der Zeit zu Hülfe gekommen sei, welche eine allgemeine An- und Ausgleichung aller Stände und Beschäftigungen zu einem allgemeinen Menschenwerth durchaus im Herzen und im Auge gehabt.

---

## 8. Abwehr der christlichen Kirche gegen Drama und Theater.

Der in der christlichen Weltansicht zuerst sich hervordrängende Widerspruch gegen den freien und un-

befangenen Genuß des menſchlichen Daſeins, wie überhaupt gegen das Princip: an dem dieſſeitigen Leben als an einer berechtigten Gegenwart feſtzuhalten, hatte hier ſchon urſprünglich eine Abneigung und Gegenwirkung gegen Drama und Theater hervorgebracht, als gegen diejenige Kunſtſphäre, in welcher am meiſten die gegenwärtige und dieſſeitige Bedeutung des Lebens zur Geltung kommen muß, und in der darum auch der ganze ſinnliche Reiz, mit dem die Menſchenwelt geſchmückt iſt, zur Erſcheinung und Mitwirkung gelangt.

In dieſer Beziehung wird es bemerkenswerth und auch für das innere Weſen der dramatiſchen Kunſt charakteriſtiſch, wie die erſten Vertreter und Lehrer der chriſtlichen Kirche ihren Eifer nach dieſer Seite hin eingekleidet und für denſelben die mannigfachſten Gründe und Wendungen ausgefunden haben. Die Ausſprüche der Kirchenväter gegen das Theater, von denen man häufig ergötzliche Blumenleſen veranſtaltet hat, wie auch die Verordnungen, durch welche die Geſetzgebung die chriſtliche Geſellſchaft gegen die Einwirkungen dieſer Kunſt zu ſchützen ſuchte, bilden eine bunte Muſterkarte von Beweisgründen gegen dieſe Kunſt, die ihre univerſale Lebensbedeutung ſchon dadurch zu bewähren ſcheint, daß ſie zu allen Zeiten

und unter allen Verhältnissen diese heftigen Angriffe erlitten.

Bei den Kirchenvätern war es zum Theil auch die von ihnen gefürchtete Concurrenz der prächtigen und sinnverlockenden Schauspiele der Heiden mit den neuen christlichen Kirchenformen, wodurch sie zu ihren verwerfenden Aussprüchen gegen Drama und Theater überhaupt veranlaßt wurden. Größtentheils gingen sie jedoch in ihrer Polemik auf die allgemein menschlichen Wirkungen der dramatischen Darstellung zurück. So machte schon Clemens von Alexandrien in seinem Pädagogus (III. 11. p. 297. ed. Potter) die Bemerkung, daß Volksempörungen häufig im Theater ihren Ursprung nehmen, was freilich noch in der neuesten Zeitgeschichte durch die Aufführung der Auber'schen Oper: die Stumme von Portici, die den Vorabend der belgischen Revolution bezeichnete, bestätigt worden ist.

Als der bedeutendste Gegner der Schauspiele aber muß uns der Kirchenvater Tertullian erscheinen, der mit einer oft großartigen und donnernden Beredtsamkeit dagegen auftritt, und durch dessen Schrift de spectaculis[1] wir zugleich einen lehrreichen Ein-

[1] Tertulliani Opera ed. Semler. Tom. IV. c. 10. 16. 18. 19.

blick in die Theaterverhältniſſe des dritten chriſtlichen Jahrhunderts erhalten. Tertullian findet in den theatraliſchen Freuden die Quelle aller Sünden und Leidenſchaften, er nennt die Theater Häuſer der Venus und des Bacchus, und verbietet ſeinen Chriſten, aus der Kirche Gottes in die Kirche des Teufels zu gehen.

Für ihn giebt es nur ein Schauſpiel: Das Schauſpiel der Wiederkehr Chriſti und des Gerichts, welches er am Schluß ſeiner Schrift in glühenden Farben ſchildert. Dann, ruft er mit nicht zurückzuhaltender Freude aus, werden viele Könige und Philoſophen in den Flammen ſchmachten, die Poeten aber nicht vor des Rhadamanthus und Minos, ſondern vor Chriſti Richterſtuhl beben, und die Schauſpieler werden ihre eigene Tragödie haben, in der ſie nun noch lauter ſchreien werden, als bisher in den erdichteten.[1]

Unter den unſittlichen Wirkungen, welche durch das Theater entſtehen, hebt Tertullian auch merkwürdiger Weiſe die Luſt an der Grauſamkeit hervor, was ſich auf gewiſſe zu ſeiner Zeit übliche Theatervorgänge bezieht, die man freilich heutzutage, ungeachtet der äußerſten materiellen Täuſchungsmittel, die

[1] Ständlin, Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels. S. 123 flgd.

man auf unſerer Scene anwendet, vollkommen unbegreiflich findet. Man ſcheint nämlich die theatraliſche Wahrheitsliebe damals ſo weit getrieben zu haben, daß die Schauſpieler, welche auf der Bühne einen tragiſchen Tod zu erleiden hatten, wirklich dabei ihr Leben vor den Augen der Zuſchauer laſſen mußten.

So wurde, wie Tertullian ſelbſt erzählt (ad nationes I. 10.), in einer Tragödie vom Herkules der Schauſpieler, welcher den Herkules darzuſtellen hatte, zur lebendigeren und getreulicheren Veranſchaulichung des berühmten Flammentodes auf dem Oeta, in der That leibhaftig auf der Bühne verbrannt. Man hatte freilich zu dieſer Rolle einen zum Tode verurtheilten Verbrecher auserkoren, und dadurch eine ſehr raffinirte Gelegenheit gefunden, um mit der dramatiſchen Kunſt das Schauſpiel einer Hinrichtung zu verbinden. Ein anderer Schauſpieler, der den Dädalus darzuſtellen hatte, wird in der Scene, wo Dädalus dem Minotaurus im Labyrinth vorgeworfen wird, von einem Lucaniſchen Eber zerriſſen, welchen man als Minotaurus agiren und auf ihn losgehen ließ.[1]

Die mimiſch lebendigen Kraftausdrücke, mit denen der Kirchenvater Chryſoſtomos (im fünften Jahr-

[1] Vgl. Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältniß. Hiſtoriſch dargeſtellt von Dr. Heinrich Alt. (Berlin 1846.) S. 111 fgd.

hundert) die dramatiſchen und theatraliſchen Künſte zu charakteriſiren ſuchte, ſind oft angeführt worden. Er nannte die Theater „Gebäude des Teufels, Schauplätze der Unſittlichkeit, Lehrſäle der Schwelgerei, Gymnaſien der Ausſchweifung, Katheder der Peſt, Babyloniſche Oefen, wo unzüchtige Mienen, ſchmutzige Worte, weibiſche, gleichſam zerbrochene Glieder die Brennmaterialien ſind.“[1]

Chryſoſtomos kannte das Theater ſeiner Zeit ſehr genau aus ſeinem Aufenthalt in mehreren großen Hauptſtädten, wo er bedeutende geiſtliche Aemter verwaltete, und ſich in ſeinen Predigten um ſo mehr zur Bekämpfung der Theaterſpiele veranlaßt fand, als jetzt auch bereits Chriſten als Schauſpieler aufgetreten waren, und überhaupt bei der chriſtlichen Bevölkerung die Leidenſchaft für das Theater und der Sinn für dramatiſche Darſtellungen tief eindringen wollte. Auch ſcheint namentlich zu Antiochien die Kunſt der Schauſpielerinnen und Tänzerinnen ſchon ſo weit vorgeſchritten geweſen zu ſein, daß ſie in gänzlich durchſichtigen Florkleidern faſt nackt auf die Bühne kamen, und man in manchen Stücken badende Mäd-

1 Chrysostom. Homil. in Matth., in martyr. Barlaam u. a. wie auch in der besonderen Theater-Strafpredigt, welche er den Einwohnern von Constantinopel hielt. Homil. contra ludos et theatrum.

chen in einem Teich erblickte, was vornehmlich in einem sehr berüchtigten Spiel unter dem Titel: Majuma, das vielfachen Theaterverboten unterlag, aber immer wieder mit Begierde hervorgesucht wurde, der Fall war.[1]

Wenn man auf diese ungeheuern Ausschweifungen des damaligen Bühnenwesens zurückblickt, denen sich selbst unsere moderne und zum Theil legitim gewordene Balletkunst nur einigermaßen und schüchtern wieder annähern konnte, so begreift man freilich, wie es die an ein jenseitiges Leben appellirende christliche Kirche mit solchem Feuereifer zu einer Lebensfrage erheben konnte, daß die zu ihr gehörigen Gläubigen sich des Theaterbesuchs enthielten.

Auch der hochbegabte und feinorganisirte Augustinus richtet die heftigsten Angriffe gegen das Theater[2], indem er zugleich bekennt, daß er als Jüngling ein leidenschaftlicher Besucher desselben gewesen, sich dort durch unnütze Rührungen habe erschüttern lassen und dabei sich selbst, Gott und die ewige Liebe verloren und vergessen habe. Merkwürdig ist der von ihm gebrauchte Beweisgrund gegen das Theater, daß

[1] Vgl. Theater und Kirche von Dr. Heinrich Alt. S. 216.

[2] In seinen Büchern de civitate dei I. 33, de vera religione c. 22 und in seinen Confessiones I. 13. III. 1.

es nämlich durch Dichtung und Nachahmung den Geist von der Wirklichkeit und Wahrheit ableite.[1]

Wenn aber das antike Theater seinerseits in seinen eigenen scenischen Darstellungen die Herausforderung zum Kampfe gegen das Christenthum aufnahm, so ist es bemerkenswerth genug, daß bei einer solchen zur Verhöhnung der christlichen Religion veranstalteten Spottdarstellung die Schauspieler ihren später auch kirchlich anerkannten Schutzpatron erhielten, und zwar in einem gewissen Genesius, einem damals sehr berühmten Histrionen, der bei einer solchen antichristlichen Theatervorstellung in burlesker Weise die christliche Taufe zum höchsten Ergötzen der Zuschauer empfangen mußte. Genesius selbst aber ward von diesem Act so ergriffen, daß er sofort dem Schauspielerberufe entsagte, sich in der That taufen ließ, und nachher den Märtyrertod in der Diocletianischen Christenverfolgung starb. Er ward später als der heilige Schutzpatron der Schauspieler verehrt, und sein Gedächtnißtag am 25. August gefeiert.

Es war immer schon bedenklich, daß die Kirche mit solcher Großmuth darauf einging, dem Schauspielerstande ein besonderes Schutzpatronat zuzugestehen, was vielleicht darauf hindeutete, daß auch sie, die

[1] De vera religione Dei. c. 22.

Kirche, bald auf das Gebiet des Theaters ſelbſt hinübertreten oder wenigſtens lernen würde, dem antiken Theater alle ſeine Vortheile abzugewinnen.

Um aber Alles, was an Seelenheil etwa im Theater verbraucht werden könnte, ausſchließlich der Kirche vorzubehalten, wurden auch durch die vielfachen Verordnungen und Beſchlüſſe der Concilien, Synoden und chriſtlichen Kaiſer gegen das Theater die lebhafteſten und dauernoſten Anſtrengungen gemacht. Die Kirche ſuchte darin ihre feindliche Stellung gegen dieſe Kunſt zu einer geſetzlichen zu machen, und hatte dazu um ſo wirkſamere und das ganze öffentliche Leben meiſternde Mittel in der Hand, als ſie für die Folgeleiſtung ihrer Gebote zugleich die ewige Seligkeit als Preis ausſchreiben konnte.

So werden in den Concil-Verordnungen von Elvira (305) und Arles (314) die Schauſpieler, ſo lange ſie dies Gewerbe treiben, von der Kirchengemeinſchaft ausgeſchloſſen, und müſſen auch, wenn ſie Chriſten werden wollen, vorher ihren Stand feierlich abgeſchworen haben. Die apoſtoliſchen Conſtitutionen (l. 2. 65. VIII. 32.) richten ſich aber in ihrer Verdammung aller darſtellenden Kunſt nicht blos gegen die ausübenden Spieler, Tänzer, Flötenbläſer,

Gaukler u. ſ. w. ſondern auch gegen Diejenigen, welche der Theaterwuth (θεατρομανία) ergeben ſind.

Etwas glimpflicher fielen die Verordnungen der chriſtlichen Kaiſer gegen die dramatiſche Kunſt in ihren Geſetzbüchern aus, unter denen beſonders der Theodoſianiſche Coder (438) und der Juſtinianiſche Coder (529) die Geſetze verſchiedener Zeiten und Motive gegen die ſceniſchen Spiele zuſammenfaſſen. Eine geſetzliche Beſchränkung der Theater-Darſtellungen fand nur inſofern Statt, daß ſie auf gewiſſe Zeiten und Orte, z. B. nur vor dem Mittagseſſen, verlegt werden mußten, niemals aber an einem Sonntag oder chriſtlichen Feſttag gegeben werden durften, an welchen Tagen ſelbſt Juden und Heiden jede Theaterbeluſtigung ſtreng verboten war. Dagegen blieb gegen die Schauſpieler und Schauſpielerinnen in den kaiſerlichen Geſetzen die alte Verachtung ausgeſprochen, mit der ihr Stand von jeher belaſtet geweſen. Im Theodoſianiſchen Coder hießen ſie vorzugsweiſe die „unehrlichen Perſonen" (inhonestae), und hatten auf gleicher Stufe mit den Kupplern, Kupplerinnen und öffentlichen Dirnen die Schmach der Infamie zu tragen. Nur Theodora, die Gemahlin des Kaiſers Juſtinian I., die früher ſelbſt Schauſpielerin geweſen, wußte ihren Gemahl zu milderen Beſtim-

mungen, namentlich in Bezug auf die Schauspielerinnen, zu veranlassen. —

Der Streit zwischen Theater und Kirche blieb auch die folgenden Jahrhunderte hindurch bis in die neuere Zeit ein Lieblingsgefecht der verschiedenen religiösen Parteien, und wurde von Jesuiten, Jansenisten, Puritanern bis zu den neumodischen Pietisten und Ascetikern herab auf ihren eigenthümlichen Standpunkten mit mehr oder weniger Fanatismus und Eindringlichkeit geführt.

Da es aber immer nur die alten Sätze sind, um welche die Controverse sich dreht, und da sie nur den enggeistig aufgefaßten und dem Gericht der Zeiten anheimgefallenen Dualismus zwischen der idealen und materiellen Welt zur Voraussetzung haben, so dürfte es nur noch ein unerhebliches und auf alte Büchertitel zurückgehendes Interesse haben, wenn wir die Annalen dieses Streits hier nochmals durchblättern wollten.

Wir haben uns jetzt zur Bestimmung der künstlerischen Natur des Drama's, als eines in seinem eigenen Rechte lebenden Organismus des menschlichen Geistes, hinzuwenden.

# Erſter Abſchnitt.

## Begriff und Form des Drama's.

## 1. Die dramatiſche Lebensbewegung.

Die ſittlichen Bedenken gegen die Natur und Wirkung des Drama's, welche auf einzelnen Standpunkten der Religion und des Gefühls erhoben worden, müſſen immer in dem wahrhaften und richtigen Verhältniß zur Idee der Kunſt ſelbſt ihre Erledigung und Auflöſung finden. Die ächt künſtleriſche Beſtimmung und Geſtaltung des Drama's, durch welche es ſich zugleich als den höchſten ſittlichen Organismus auszuweiſen haben wird, trägt auch die Rechtfertigung aller ſeiner Wirkungen auf Geiſt, Gemüth, Bildung und öffentliche Zuſtände ſeines Zeitalters in ſich.

Um uns auf die innerſten Gründe ſtützen zu können, aus denen das Drama ſein eigenthümlich beſtimmtes Leben und die ganze Kraft ſeiner Formen empfängt, haben wir zuerſt die allgemeine geiſtige Lebensbewegung, die wir überhaupt und vorzugsweiſe als eine dramatiſche erkennen müſſen, zu betrach-

ten. Dies ist diejenige Lebensbewegung, die als ein unmittelbares Handeln auf dem Boden der Gegenwart und unter den Bedingungen derselben hervortritt, und sich in einem Vorgang vollbringt, der in allen seinen äußeren und inneren Momenten vom Beginn der Verwickelung bis zu deren Lösung als ein wirklich geschehender vor uns offenbar und auseinander gelegt wird. Denn alles Handeln des Menschen ist und wird sofort auch eine Verwickelung, ein Conflict, entweder mit sich selbst und seinen sinnlichen und sittlichen Beweggründen, oder mit den ihm gegenüberstehenden thatsächlichen und gegebenen Verhältnissen, mit denen er sich durch sein handelndes Auftreten eben so sehr zu überwerfen als auszugleichen hat. Und dies ist der dramatische Charakter des menschlichen Lebens, daß es sich in eine gegeneinanderstoßende Zweiheit der Entwickelung zerlegen und darin auch wieder zusammenfassen muß. Diese handelnd gewordene Zweiheit der menschlichen Natur, worin sie zwischen einer zeitlichen Bedingung der Existenz und ihrer ewigen idealen Bestimmung hin und her bewegt wird, ist eben das Lebensdrama, und das Handeln unter diesem Widerspruch ist der ächt dramatische Prozeß, der in dem Durcheinanderwirken der beiden entscheidenden Lebensmächte, der

realen und der idealen, die ihm eigenſt angehörige Verwickelung, Kataſtrophe und Auflöſung findet.

Die dramatiſche Lebensbewegung iſt darum eine ſo entſcheidungsvolle und gewiſſermaßen univerſale, weil es ſich in ihr um die ganze Exiſtenz oder um eine weſentliche Abſchließung, Feſtſtellung und Wendung derſelben handelt, und darum in den zeitlichen Veränderungen, denen das Individuum darin unterworfen wird, zugleich die ewigen Grundbeſtimmungen ſeines Daſeins in Frage gekommen ſind. So gewinnt auch die Kunſt, welche ſich vorzugsweiſe die Abbildung dieſes Lebenskampfes zur Aufgabe geſtellt, die Kunſt des Drama's, dieſen Charakter einer univerſalen, das menſchliche Daſein gewiſſermaßen urbildlich behandelnden Schöpfung. Dieſe Kunſtform iſt daher immer als die reifſte und ſchönſte Blüthe der menſchlichen Darſtellungskraft erſchienen, und lockt den künſtleriſch ſchaffenden Geiſt, darin auf die Höhen der ächten Lebenswirklichkeit hinauszutreten, ſowie ſie den Zuſchauer gemahnt, als ob ſein eigner innerſter Lebenspunkt darin getroffen ſei und die Räthſel und Kämpfe ſeines eigenen Daſeins hier entſcheidend durchgefochten und geſchlichtet werden ſollten.

Dieſe univerſale Natur des Drama's, welche am Ende aller Verwickelungen und Entſcheidungen in

die allgemeine ewige Idee des Lebens ſich hineinbildet, und darin Alles zuletzt nach der göttlichen Wahrheit und Weſenheit zurechtformt, giebt ihm zugleich die Bedeutung eines wahrhaften Trägers des geſchichtlichen Menſchengeiſtes, der das innere Grundweſen der dramatiſchen Dichtung überall durchdringt. Denn die Lebensdarſtellung, wie ſie das Drama aufnimmt, verliert auf dem, Welt und Zeit durcheinanderſtürzenden Boden deſſelben ſofort ihren Privatcharakter, und behandelt im Individuum die Geſchichte ſeines ganzen Volkes und im Einzelſchickſal das Schickſal der ganzen Geſellſchaft. Der Geſchichtsgeiſt der Menſchheit, welcher das eigentlich dramatiſche und productive Element der Schöpfung iſt, füllt das Drama in ſeinen tiefſten Gründen an, und durchzieht es ſelbſt da mit ſeiner ſubſtantiellen Kraft, wo es nicht in beſtimmter Faſſung hiſtoriſche Charaktere und Thatſachen aufgenommen hat. Es iſt das ewige Schaffen in allen Perſonen und Zuſtänden, welches dem Drama ſeine hohe und erſchütternde Lebendigkeit giebt, und wodurch es zu einer Kunſtform wird, in der es keinen einzelnen und abgetrennt für ſich beſtehenden Lebensmoment giebt, ſondern in der Alles im Großen zuſammenhängt und ein Spiegelbild der ewigen Geſetze des Daſeins hingeſtellt wird. Niemand hat dies

in kurzen ſchlagenden Worten treffender ausgedrückt, als Shakſpeare's Hamlet, der (Akt 3, Scene 1) ſagt: „Der Zweck des Schauſpiels war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen!“ —

Indem das Drama alſo in ſeiner allgemeinen Beſtimmung und in ſeinem innerlichſten Begriff dieſe Poeſie der menſchlichen Handlung, und damit zugleich das in Handlung getretene Gewiſſen der Nation iſt, ſtellt es uns den Menſchen weſentlich in ſeiner ſelbſtſchöpferiſchen Freiheit und auf demjenigen entſcheidenden Punkt dar, wo es in ſeine Hand gegeben iſt, ſich ſein Leben entweder zu geſtalten oder zu verderben, und im Kampf des Willens gegen eine innere oder äußere Nothwendigkeit ſich zum Meiſter ſeines Geſchicks zu machen. Der Menſch erſcheint alſo im Drama vorzugsweiſe als frei, weil es ihm darin gegeben wird über ſich ſelbſt und ſein Schickſal durch That und Handlung, welches die weſentlichſten Vollbringungen der freien Perſönlichkeit ſind, zu beſtimmen.

Die der Freiheit des menſchlichen Willens gegenüberſtehende feſte und ewige Weltordnung erſcheint in dem dramatiſchen Lebenskampf wohl als das Be-

schränkende, Zurückweisende und Vernichtende, aber sie dient doch eigentlich nur dazu, um die auf sich selbst gewiesene Kraft des freien dramatischen Menschen zu realisiren. Denn der dramatische Kampf besteht eben darin, daß der handelnde Held ihr widerstreitet oder sie nach sich und seiner individuellen Eigenmacht zu modeln strebt. Es liegen hier zwei Rechte miteinander im Conflict, das Recht der individuellen Menschennatur, die sich auf sich selbst stützen zu können glaubt, und das Recht der objectiven Nothwendigkeit, welche sich als die sittliche Weltordnung selbst behauptet und in ihrer unerschütterlichen Macht fast der Undurchbrochenheit eines Natur-Elements gleicht.

Aber wenn das Individuum mit seinem Trotz und seinem Muth an diesen Schranken sich zerschellt, so erringt es mit diesem Untergang nur den Kampfpreis seiner eigensten Freiheit, und durch ihn, durch sein Erliegen und durch die darüber hinausreichende Gerechtigkeit und Versöhnung, der er anheimfällt, erfüllt sich eigentlich erst die Idee dieser sittlichen Weltordnung als eine wirkliche und wahrhaft bestehende.

Man kann daher sagen, daß der dramatische Mensch auf jenem entscheidungsvollen Moment, dem

Gipfel des Drama's, die ſittliche Weltordnung im wahrhafteſten Sinne erſt aus ſich hervorbringt und ſie als eine reale ſetzt, weil ſie ſonſt, wenn der Menſch ſich nicht mit der Freiheit ſeiner Perſon an ihr bethätigt, nur eine abſtracte oder bloß conventionelle Macht ſein würde. Als eine ſolche halb in blinde Naturkraft, halb in dunkles Göttergeheimniß gehüllte Convention wirkte die Schickſalsidee der antiken Tragödie, die dadurch allerdings den Begriff des Dramatiſchen in enge Gränzen einſchloß, obwohl ſie innerhalb dieſer, der freien dramatiſchen Handlung geſteckten Gränzen die großartigſten Lebensgebilde voll ſittlicher und poetiſcher Hoheit ausführte.

Aber die zwingende Gewalt der antiken Schickſals-Convention, welche die dramatiſche Natur des Helden nur im Thun des von den Göttern unweigerlich Verhängten frei ließ, entſprach den allgemeinen Lebensbewegungen der alten Welt, auf deren Gipfel auch hier das Drama erſcheint. Die moderne Welt ergänzt aber auch das Drama durch dieſelbe Bewegung, durch welche ſich das Leben überhaupt in Hinzufügung einer ganzen Seite ergänzt hat, nämlich durch die ihr eigenes Schickſal bauende und beſtimmende Subjectivität. —

## 2. Dramatisch, episch, lyrisch.

Das Drama ist uns schon auf seiner allgemeinsten menschlichen Grundlage vorzugsweise als die Dichtung der Gegenwart erschienen, und behauptet diesen Charakter auch in seiner Ausgestaltung als Kunstform zum wesentlichen Unterschiede von den übrigen poetischen Gattungen und Formen.

Die Urform aller künstlerischen Darstellung sehen wir im Epos, in diesen ersten durch den begeisterten und erleuchteten Mund der Volkssänger überlieferten Erzählungen, welche die ursprünglichen Zustände der Menschengeschlechter, die vorgeschichtlichen Bewegungen der Stämme, die Schicksale der großen Heroen-Familien, die in diesem ersten Helldunkel zwischen Mythus und Geschichte hervorstrahlen, wie auch die leichteren Spielbildungen, mit denen die Sage die Eingangspforten der Menschheit umschwebt, behandeln.

Die epische Dichtung entspringt aus dem tiefwurzelnden Bedürfniß des Menschen, seine Vergangenheit als eine große, heilige und schöne festzuhalten, und so wird die Poesie zuerst diese Form der Tradition, welche behaglich und sinnig Moment an Moment reiht, und darin das Bild einer in sich selbst

ruhenden harmonischen Lebensentwickelung oder eines um die Gründung seiner ersten Formen ringenden Volkszustandes aufstellt. Die epische Darstellung hat damit auch als Kunstform diese Richtung auf die Vergangenheit erhalten, und hierdurch ihre Weise die Begebenheiten zu fassen und in Verbindung zu bringen, ihre Tonart und alle ihre Ausdrucksmittel vorzugsweise bedingt. Indem sie Alles, was sie behandelt, als etwas Vergangenes vorstellt, gestaltet sie ihren Stoff in dieser ruhigen, stufenweise fortschreitenden und in einem allmähligen Nacheinander heraustretenden Auseinanderlegung aller seiner Lebenspunkte.

Die epische Darstellung bestimmt sich daher auch als Erzählung vorzugsweise für Hörer und Leser, die sich zu der Dichtung in einer behaglichen und insofern mehr passiven Ruhestellung verhalten, als sie nicht zu Zeugen der dargestellten Begebenheit gemacht werden, wie das Drama sie in seinen Zuschauern verlangt, sondern sie den Eindruck und das Interesse an Begebenheit und Form lediglich nach Innen und in der Stille zu verarbeiten haben.

Anders hat sich das Drama eben deshalb, weil es seinen Inhalt als einen vollkommen gegenwärtigen und in demselben Moment seiner Darstellung

auch wirklich geſchehenden vorüberführt, ſowohl in ſeiner eigenen Organiſation wie im Verhältniß zu Denen, welche es zu ſeinem Spiel einladet, zu ſtellen. Denn es muß bei dem Drama immer als etwas Weſentliches angenommen werden, daß es auch zur Ausführung für ein ihm unmittelbar beiwohnendes Zuſchauerperſonal gelangt, weil ihm das eigentliche Recht ſeiner Exiſtenz und die ſchlagendſte Kraft derſelben genommen wird, wenn es bloß in geiſtiger Einſamkeit verbleibt, in der das Epos und auch die Lyrik ſchon vollkommen ihre Bedeutung erfüllen und von Grund aus genoſſen werden können. Dem nicht zur ſceniſchen Ausführung kommenden Drama geht es aber wie dem nicht dem Licht aufgeſtellten Gemälde, welches unter alten Geräthſchaften verborgen und gefangen gehalten wird. Seine Farben verbleichen und erlöſchen unter dieſem Druck, indem die Trauer über das ihm geſtohlene Recht ſeiner Exiſtenz mit der Seele auch die Formen zu verzehren ſcheint.

Das Drama muß aber geſchaut, miterlebt und von der ganzen Welt bezeugt werden, weil es den großen Lebensprozeß, der ſeine Aufgabe iſt, nicht anders als in der freien Oeffentlichkeit verhandeln kann. Oeffentlichkeit, Licht, Zeugen, der unmittelbar erfolgende Richterſpruch des Volks, worin die in der

dramatiſchen Handlung ſelbſt waltende ewige Gerechtigkeit ihren ſofortigen lauten Wiederhall findet, muß das Drama zu ſeiner Vollbringung haben, und kann ſich dadurch eigentlich erſt zu ſeiner höchſten Bedeutung vollenden. Das Drama iſt allerdings die Poeſie der Menge und muß dieſelbe in Mitleidenſchaft ziehen, und zu den heftigſten inneren Bewegungen und zur äußeren Darlegung derſelben herausfordern. Aber es faßt das Weſen der Menge, die es um ſich verſammelt, zugleich unter dem höchſten Volksbegriff zuſammen, es vergöttert das Volk, indem es daſſelbe zum ausſchließlichen Richter der ihm vorgeführten Lebenshandlung beſtellt, und ihm dadurch auf dem Boden des Geiſtes die Gottesſtimme einräumt, die ihm als Volksſtimme auf anderen Gebieten noch ſo oft beſtritten worden und durch deren Ausübung dem Drama gegenüber es zugleich eine ideale Läuterung in ſich vollzieht.

Das Epos hat es auch mit den Maſſen zu thun, die man ſich aber als friedlich und geſellig gelagerte Gruppen entweder beim öffentlichen Volksfeſt oder auf den Schloßhöfen der Fürſten und Großen oder im Schatten des Waldes zu denken hat. Die zuhörende Menge iſt auch dem Epos gegenüber keineswegs die urtheilsloſe, die vorgetragenen Begeben-

heiten werden auch bei ihr oft die verschiedenartigsten und lebhaftesten Aeußerungen laut werden lassen, aber sie sitzt nicht so unmittelbar über Leben und Tod, über Sein und Schein, über Lüge und Wahrheit, überhaupt über die polarischen Gegensätze des ganzen Lebens zu Gericht, wie dies bei den Zuschauern des Drama's nothwendig der Fall ist.

Das Drama, wie es in sich selbst ganz und gar Zusammenhang und einen Moment durch den andern dialektisch bedingend ist, so constituirt es auch seine Zuschauer sofort zu einem zusammenhangsvollen, in der Repräsentation der ganzen Menschheit organisch verbunden erscheinenden Körper. Die Menge, die dem ächten Drama beiwohnt, erwächst unter sich zu einer geistigen Vereinigung, die wie durch einen unsichtbaren Zauber aus aller sonstigen gesellschaftlichen und politischen Isolirtheit heraushebt, und ein erhebendes Gemeinbewußtsein ebenso innerlich begründet wie äußerlich darlegt. Den schönsten und größten Ausdruck von Volksgemeinsamkeit zeigen die Griechen im Verhältniß zu ihrem Nationaldrama und zu der öffentlichen Darstellung desselben. Die engen, vom bunten Lampenlicht schwülen Theaterräume der Neueren bieten dagegen nicht den reizvollsten Contrast, aber es sind doch auch auf dieser Stätte schon

die größten, ganze Volksexistenzen in ihrem innersten Wesen verbindenden und erhöhenden Wirkungen geschaffen worden. Je besser das Drama, desto besser ist auch das Volk, und darum in schlechten öffentlichen Zuständen kein gutes Drama, sowie ein Philosoph von den Göttern gesagt hat, daß sie immer zugleich mit dem Volke verfallen.

Wie aber die epische Poesie gewissermaßen einen monumentalen Charakter darin hat, daß sie als ein Denkbild vergangenen Lebens dasteht und sich in der Vergangenheit abschließt, das Drama aber als ein Kampfplatz der unmittelbaren Gegenwart sich eröffnet, und dazu das ganze Volk zum Streitgenossen einladet, so erscheint in der Lyrik gewissermaßen nur der allgemeine Lebenshauch dieser Zustände, ihr Nachtönen und Verzittern auf der inneren Harfe der Menschenbrust, oder eine Auflösung der großen epischen und dramatischen Lebensmassen in einen Gefühlsmoment oder in eine als entscheidend herausgekehrte Spitze der Betrachtung.

Das Drama aber, wie selbstständig und streng abgerundet auch sein Organismus sein mag, kann denselben doch nicht in sich vollenden, ohne auch die epischen und lyrischen Momente in sich aufgenommen und in die dramatische Lebenshandlung vertheilt zu

haben. Auf die epische Grundlage der Begebenheit hat auch das Drama sich zu stellen, weil es nur in dem Raum des episch Begebenheitlichen die handelnden Charaktere sich entfalten lassen kann. Aber die Begebenheit existirt für das Drama nicht als solche, sondern nur soweit sie die Unterlage für das Heraustreten des dramatischen Charakters bildet, durch den sie bedingt, begränzt, aufgehalten und fortgeschoben wird.

Was im Epos als etwas wesentlich Charakteristisches ausgemalt steht, wird daher im Drama oft vorausgesetzt und hinter der Scene gehalten werden können, weil die allwaltende Handlung durch ihre unmittelbare plastische Kraft die epischen Momente in sich aufzehrt, und nur soviel davon übrig läßt, als in ihr eigenes Wesen verwandelt werden kann. Dramatische Dichtungen, in denen das begebenheitliche Interesse gegen den handelnden Charakter überwiegend geblieben, und daher die dramatische Aufzehrung des ursprünglich Epischen nicht vollkommen stattgefunden hat, werden als Begebenheits- und Situationsstücke einen novellistisch prickelnden Reiz ausüben können, aber man wird ihrer bald überdrüssig sein und nicht ewig von Neuem wieder zu ihnen zurückkehren müssen, welchen Zauber das un-

endliche und unausschöpfbare Leben der ächt dramatischen Handlung über uns verhängt.

Auch die Lyrik kann nur als untergeordnetes Darstellungsmittel im Drama verbraucht werden. Der Redeausdruck der dramatischen Personen muß sich in seinem Maaß und in seiner Tonart mehr als in irgend einer andern Kunstdarstellung nach der Situation bestimmen und das Gepräge derselben annehmen. Das Lyrische aber, welches immer den einzelnen Gefühlsmoment selbständig und reichlich auszuführen strebt, geht dadurch eigenmächtig über die Situation hinaus, um die es sich handelt, und widerstrebt darum auch der streng auf sich selbst gewiesenen dramatischen Action. Einzelne Empfindungsstufen im Drama werden immer nicht ganz ohne lyrische Darstellungsmittel ausgedrückt werden können; auch wird die Rede, in der ein bewegter Charakter sein Inneres ausspricht, mehr oder weniger von dem farbenreichen Material der Lyrik etwas entnehmen. Wo die lyrische Ausführung überwiegt, entsteht eine Manier, in der sich die eigentlich dramatische Natur des Gedichts ebenso verflüchtigt, wie in der Darstellung, wo das epische und begebenheitliche Element hauptsächlich geworden ist. Das lyrische Drama, welches vorzugsweise so genannt zu werden pflegt,

entsteht auch vornehmlich als eine nationelle Manier, die namentlich bei den Spaniern und Italienern sich eigenthümlich ausgebildet und einem hier volksthümlich vorhandenen musikalischen Empfindungsprunk zuzuschreiben ist. —

---

### 3. Das Wesen der dramatischen Handlung.

Während Epos und Lyrik ihre Gegenstände nur behandeln, entspringt das wahre Drama nur aus der handelnden Natur der Menschen, welche es in seinen Kreis hereinzuziehen hat. Das Drama ist wesentlich Handlung, That (τὸ δρᾶμα), diese höchsten Blüthenmomente der menschlichen Natur, in denen die Grundkeime aller Existenz herausbrechen wollen. Nicht alle Handlung ist freilich dramatische Handlung, die wesentlich darauf gerichtet sein muß, daß in ihr ein nothwendiger Lebensconflict zur Entscheidung gebracht werden soll. Undramatisch werden daher alle diejenigen Actionen sein, die eigentlich durch ihre Wesenheit zu gar keiner inneren noch äußeren Verwickelung berechtigen, und sehr gut gleichgültig und ohne alle Collision verhandelt werden könnten, wenn nicht die Willkür

der dichterischen Erfindung gerade ihren Gegenstand an ihnen aufgegriffen hätte. Auf diese Weise lassen sich manche Stücke von vorn herein in ein der Behandlung unwerthes Nichts auflösen, weil die vorgestellte Handlung sogleich zur Ruhe gebracht werden könnte, wenn dieser oder jener zufällige Moment bei Zeiten abgestellt würde, oder wenn die an dem Drama betheiligten Menschen nur halb so verständig und ordentlich sich benehmen wollten, als man es eigentlich bei jedem nicht geradezu von der Natur verwahrlosten Individuum vorauszusetzen hat. Der dramatische Dichter, welcher solche durch sich selbst umzuwerfende Actionen zu seiner Behandlung wählt, und die Beispiele davon erscheinen in der Literatur und auf der Bühne nicht selten, hat ein undramatisches Werk vollbracht, das keinen Glauben verdient, obwohl es diesen bei den Zuschauern oft in einem ungebührlichen Maaße beansprucht.

Die wirklich dramatische Handlung bedarf keines geneigten Glaubens weder an die Begebenheit noch an die Charaktere, sondern sie ist in ihrer ganzen Zusammensetzung und Entwickelung so überzeugend, daß sie gleichsam wider Willen hinreißt ihr zu folgen, und sich wie an einer Verhandlung des eigenen Geschicks an ihr zu betheiligen. Denn dies ist das

Weſen der dramatiſchen Handlung, daß ſie aus Gegenſätzen ſich aufbaut, die eine innere und allgemein nothwendige Berechtigung dazu in ſich tragen: den Menſchen in eine Conflict zu treiben und ihm eine Verwickelung über den Hals zu werfen, aus der er ſich mit dem Aufgebot aller ſeiner ſittlichen und intellektuellen Kräfte, mit der Entfaltung ſeines Muths, ſeiner Geſchicklichkeit, oder durch einen auf Tod und Leben einzugehenden Kampf zwiſchen den Grundtrieben ſeiner Natur, gleichviel ob unterliegend oder ſiegend, zu befreien hat.

Und dieſe Selbſtbefreiung des Menſchen durch eine That ſeines Willens, der er ſich in ſeiner Verwickelung mit den berechtigten Mächten des Lebens nicht zu entziehen vermag, wird immer die weſentliche Natur der dramatiſchen Handlung bilden. Alle ächte Handlung iſt ein Freimachen aus einer Verwickelung, die nicht hat vermieden werden können, und die aus der inneren Charakteranlage des Helden oder aus der nothwendigen Verkettung der Lebensverhältniſſe hervorgeſtiegen iſt. Eine Handlung, die auf einer in ſich ungerechtfertigten Verwickelung beruht, kann auf kein dramatiſches Intereſſe Anſpruch erheben, weil die Beſeitigung der Colliſion auf Vernunftwegen gefordert werden kann, und eine That

nicht anziehend iſt, die man ebenſo gut hätte ungeſchehen laſſen können.

Die ächte dramatiſche That muß aus vernünftigen und dämoniſchen Elementen gemiſcht ſein, ſie muß im Kampf mit der Vernunft ihre erſte nothwendige Lebensſtufe abgefunden haben, und dann auf den leidenſchaftlichen Punkt hinaustreten, wo der Dämon den ſchwankenden Willen empfängt, ihn mit ſeiner geheimnißvollen Kraft durchſchüttert, und zuletzt die nicht mehr aufzuhaltende Entſcheidung aus ihm bereitet. So wird die dramatiſche That, ſie mag nun tragiſch oder komiſch ſein, ebenſo ſehr ſchaffend wie zerſtörend erſcheinen. Sie wird zerſtören, indem ſie ſchaffen will, nämlich: die gegebenen Verhältniſſe, die ſie umwerfen muß, um einen freien und harmoniſchen Zuſtand daraus zu geſtalten.

Aus dieſer Grundanſchauung des Weſens der dramatiſchen Handlung wird ſich ergeben müſſen, wie im Drama die Rollen der Nothwendigkeit und des Zufalls ſich vertheilen, und inwiefern beide darin gegeneinander wirkend beſtehen und zugelaſſen werden können. Die Löſung der Frage von der Nothwendigkeit und dem Zufall iſt für das Drama kein ſchwierigeres Problem, als für das tägliche Menſchenleben ſelbſt, in dem dieſe von einer

räthſelhaften Macht ausgeworfenen Looſe dunkel verſchlungen liegen. Schien es aus der gegebenen Grundbeſtimmung der dramatiſchen Handlung, daß dieſelbe den Zufall gänzlich von ſich ausgeſchloſſen haben müſſe, ſo iſt doch dem zufälligen Moment, ſelbſt inmitten nothwendiger und wenig berechtigter Lebensconflicte, ſeine Stelle einzuräumen.

Die Nothwendigkeit, das heißt: die urſprünglich gegebene und unvermeidliche Beſtimmung aller Lebenserſcheinungen, beſteht immer nur im Ganzen und Großen, und betrifft die allgemeinen Wendepunkte der Exiſtenz, welche an die ideellen Vorausſetzungen, die ihnen zum Grunde liegen, gebunden ſind. Inſofern Jeder nur das zu vollführen hat, was in ihn gelegt iſt und in urſprünglichen Keimen Zweck und Ziel ſeines Daſeins begründet, kann freilich von einer Willensfreiheit in dem gewöhnlichen vaguen Sinne des Wortes, wonach man Alles thun und laſſen kann was man will, nicht die Rede ſein. Vielmehr betritt der Menſch hier, unbeſchadet ſeiner Würde und Größe, das höhere Gebiet der Nothwendigkeit, und es liegt darum auch im wahrhaften Weſen des dramatiſchen Helden, daß er keineswegs thun und laſſen kann was er will. Er wäre, vermöchte er dies, kein dramatiſcher Held, ſondern ein unbeſtimmt umher-

flatterndes Irrlicht, das nicht in nothwendigen Lebensgesetzen getragen, vielmehr nur den wechselnden Ausdünstungen des Bodens entstiegen ist. Daß der Mensch seine Nothwendigkeit hat, in der sich seine Handlungen bestimmen und zu einem ihm von Anfang gewissen Ziel hinführen, ist keineswegs eine Beraubung an seinem höchsten Besitzthum, dem freien Willen. Diese Nothwendigkeit beweist dem Menschen nur, daß er eine ewige göttliche Heimath hat, in der sein ganzes Leben als ein Zusammenhängendes wurzelt, und aus der er durch alle seine Thaten nicht herausfallen kann.

Um die Nothwendigkeit des Daseins zu erfüllen, kann aber des Zufalls im Menschenleben ebenso wenig wie im Drama entrathen werden. Man wird den Zufall nicht blos als die bunte Hülle des ewigen Lebenskerns gelten lassen können, sondern man wird ihm noch eine wesenhaftere und selbständigere Bedeutung inmitten der schöpferischen Vollbringung des Daseins zugestehen müssen.

Der Zufall ist der freie und sich selbst überlassene Moment, der zuletzt in die Nothwendigkeit einmünden und in ihr als in ihrem höheren Element aufgehen muß, der aber nichtsdestoweniger, so lange er an sich waltet und schaltet, in seinem eigenen Recht besteht

und die unmittelbare und natürliche Werdekraft in den Dingen wie in den Perſonen bethätigt. Der Zufall iſt der goldene Schein der Freiheit, der auch an ſich einen Werth hat, die naive Illuſion des Augenblicks, deſſen kurze Macht er verherrlicht.

Das höhere Sein der Freiheit, in dem ſie wahrhaft verwirklicht wird, iſt und bleibt die Nothwendigkeit, in der ſich Jedem das erfüllt, was er ſich geſchaffen hat. Die Zulaſſung des Zufalls aber, der das Unterwegs zur Nothwendigkeit bildet, gewährt dem Menſchenherzen die behagliche Entlaſtung, daß es nicht immer und jeden Augenblick ſo ſtreng mit der Idee des Lebens genommen werde, daß auch Manches im Lebensgarten wild wachſe, und daß das Werden und Verändern der Dinge wie ein friſcher Windeshauch nach Luſt und Laune durch die Schöpfung ſtoße. In dieſem Sinne muß auch der dramatiſche Dichter den Zufall in ſeiner ganzen ſcheinbaren Freiheit und Selbſtbeweglichkeit aufnehmen, denn er würde kein Gedicht, ſondern ein Schulſyſtem ausarbeiten, wenn er an allen Ecken und Enden ſeiner Darſtellung ſogleich abſichtlich verrathen wollte, wie alle Geſtalten und Momente, die er zeigt, in der Idee ihrer Nothwendigkeit gefangen ſitzen.

Die Kunſt kann den Zufall brauchen, wie auch

das Leben und die Geſchichte den Zufall brauchen kann und nutzen muß. Aber den Zufall zu läutern, das heißt: ſeine ſpieleriſche und gaukelnde Bewegung in das eigentliche Leben der That zu erheben, iſt ebenſo ſehr eine Hauptbethätigung der wahren Kunſt, als es Sache der Philoſophie iſt, in der Betrachtung der Weltgeſchichte und des Menſchenlebens die Rohheit des Zufalls zu bändigen, und ihn gegen die großen beſtimmenden und in der Idee zuſammenhängenden Ereigniſſe nur als den äußerlichen Weltkitt, und gleichwohl als den unentbehrlichen, zu behandeln.

Der Zufall wird in der Komödie immer mächtiger und ſelbſtändiger wirken und mit mehr Behagen ausgeführt werden können, als in der Tragödie. Die Komödie kann die Verſchlingungen des Zufalls als unmittelbare Motive gebrauchen, um dadurch die Handlung auf ihren entſcheidenden Löſepunkt zu treiben. Die Tragödie kann ihre großen niederſchmetternden Löſungen nicht durch den Zufall motiviren, weil ſie ſonſt ein Pasquill auf die Vernunft der Weltordnung ſchreiben würde, aber der Zufall bildet in ihr den harten Bindeknoten des Verhängniſſes, der ſo oder anders ſein könnte, aber doch nur dazu dient, Das, was ſich auf jedem Wege hätte zutragen oder erfüllen müſſen, aneinanderzurücken und zu zeitigen.

So würde König Lear, nachdem er das Reich unter seine Töchter getheilt und sich mit seiner ganzen Existenz von dem schlechterkannten Herzen und Gemüth derselben abhängig gemacht hatte, doch in diesem falschen sittlichen und gesellschaftlichen Verhältniß seinen Untergang gefunden haben, auch wenn nachher die einzelnen Umstände, unter denen der Verrath seiner Töchter sich offenbarte, gänzlich andere gewesen und statt an den Rittern seines Hofstaates an irgend einer anderen thatsächlichen Anforderung oder Verwickelung zum Ausbruch gekommen wären.

---

## 4. Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts.

Es kann in einer dramatischen Begebenheit mehrere und verschiedenartige Handlungen geben, die in einem entscheidenden Moment zusammenstoßen und sich darin zu einer einheitlichen Haupthandlung verknüpfen müssen. Dies ist die nothwendige dramatische Einheit der Handlung, die zur vollkommenen Durchführung gelangen muß, und in der das Drama einzig und allein seine hohen Zwecke vollenden, seine ihm wesentlich eigenthümlichen Wir-

lungen erreichen kann. Die Einheit der Handlung iſt eigentlich Einunddaſſelbe mit der Grundidee der Dichtung, und mit der ganzen Lebensidee, die darin zur Erſcheinung und Vergegenwärtigung hat gelangen ſollen.

Außerhalb dieſer Idee hat die Einheit der Handlung durchaus keine Bedeutung, und kann am allerwenigſten als eine formelle Zwangs-Kategorie verſtanden werden, wozu ſie durch ein Mißverſtändniß der dramaturgiſchen Lehren des Ariſtoteles in der franzöſiſchen Tragödie des Ancien Regime gemacht wurde, und womit man noch zwei andere Einheiten, die der Zeit und des Orts, zur Herſtellung einer feſtgemauerten Zwingburg des Drama's, verbunden.

Der Ausſpruch des Ariſtoteles über die Einheit der Handlung (Poetic. cap. VIII. und X.) betrifft zunächſt die poetiſche und künſtleriſche Darſtellung überhaupt, in der nicht vielerlei Einzelnheiten zuſammengehäuft werden dürfen, wenn ſie nicht in einem nothwendigen Zuſammenhange untereinander verbunden ſtehen und ſich dadurch wie eine folgerichtige Kette hervorgetreten erweiſen. Ariſtoteles nennt mit einer ſehr charakteriſtiſchen Bezeichnung diejenigen Dichtungen, in denen lauter Einzelmomente ſich ohne nothwendigen inneren Zuſammenhang folgen, nur epiſodiſch (ἐπεισοδιώδη

μῦθον), weil sie gewissermaßen nur aus einer Aneinanderreihung von Episoden beständen, und nur von schlechten Dichtern aus Unerfahrenheit, oder auch von guten im Wetteifer, um ihre Darstellungen über das Maaß hinaus zu vergrößern, componirt würden.[1] Aristoteles denkt bei dieser Einheit, welche er für den höchsten Vorzug jeder künstlerisch gestalteten Dichtung ansieht, vornehmlich an das Grundwesen, welches er in der einheitlichen Zusammenfassung der geschehenen Ereignisse unter einem bestimmten Gesichtspunkt erkennt.

Der Philosoph stellt in dieser Beziehung die Poesie und Geschichte in ihren verschiedenen Behandlungsweisen einander gegenüber (cap. IX.). Er schreibt der Poesie die Aufgabe des Allgemeinen, der Geschichte die des Besonderen zu.[2] Die Geschichte stelle dar, was geschehen ist, die Poesie aber, wie und auf welche Weise es habe geschehen können. Als ein dergleichen Einzelnes und Besonderes, wie es der Darstellung der Geschichte angehört, führt Aristoteles zum Beispiel an, daß die historische Darstellung uns vorführe, was Alcibiades

[1] Aristotel. de arte poetica c. X. 3. 4. ed. G. Hermann. Vgl. auch Hermann's Commentar zu dieser Stelle.

[2] ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

gethan oder erlitten habe. Er ſcheint dann der Meinung, daß die Geſchichte es nur mit der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Begebenheiten zu thun habe, während die Poeſie, die er deshalb auch philoſophiſcher und vorzüglicher als die Geſchichte (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*) nennt, dann entwickeln müſſe, nicht bloß was dieſer Perſon Thatſächliches geſchehen, ſondern warum es gerade ihr als dieſem ſo und nicht anders beſchaffenen Charakter habe widerfahren oder von ihr ausgeführt werden müſſen. Es iſt hier nicht der Ort, das Recht der Geſchichtsſchreibung gegen dieſe bloß pragmatiſche Beſtimmung, welche ihr ſeltſamer Weiſe gerade der Philoſoph aufdrücken will und die ſich aus den großen Beiſpielen der Hiſtorik des Alterthums ſelbſt beſtreiten ließe, wahrzunehmen. Aber der poetiſchen und künſtleriſchen Darſtellung, der Dichtung, hat Ariſtoteles in dieſer inneren Einheit, die er vorzugsweiſe von ihr verlangt, die Grundform ihrer Geſtaltung nachgewieſen.

Nicht minder kann man auch aus dieſen einſylbigen Kunſtbetrachtungen, welche Ariſtoteles in dieſer fragmentariſchen Poetik niedergelegt hat, entnehmen, daß er das Drama, die Tragödie (von der er hier ausſchließlich handelt), am meiſten dazu geeignet hält,

die Einheit der Handlung in ihrem höheren und strengen Kunstmaaße durchzuführen, und mehr als jede andere Dichtungsform zu verwirklichen. Er nennt die Tragödie Nachbildung einer vollständig in sich abgeschlossenen, ein Ganzes ausmachenden Handlung,[1] und zwar einer Handlung von einer gewissen Ausdehnung.

Ein Ganzes aber bezeichnet er in demselben Capitel als Dasjenige, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang nennt er, was für sich selbst ein ursprünglicher und nothwendiger Punkt ist, der nicht hinter etwas Anderem liegt, sondern hinter dem etwas Anderes folgen und geschehen muß. Das Gegentheil davon ist das Ende, der Schluß, der sein Wesen darin hat, daß er immer nur nach etwas Anderem oder Früherem steht, und diese Stelle durch eine gewisse Nothwendigkeit einnimmt. Die Mitte bestimmt er ebenso einfach als Das, was selbst nach etwas Anderem steht, und hinter dem wiederum etwas Anderes nothwendig zu stehen kommt. Dem fügt er die Lehre hinzu, daß also gut componirte Stücke weder von überallher beginnen, noch überall endigen können, sondern daß der Dichter

[1] c. VII. 2. *ἐστὶν δ' ὅλον, τὸν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἔχούσης τι μέγεθος.*

dabei der angedeuteten Formen sich zu bedienen habe.[1]

Das Epos dagegen kann in höherem Grade diese einheitliche und geschlossene Gestaltung nicht erlangen, weil aus jedem Epos, wie Aristoteles öfter bemerkt (XXIII, 7. XXVII, 13.), mehrere und verschiedenfache Tragödien gemacht werden könnten. Zwar scheint Aristoteles auf das innere Unterscheidungs-Element der Dichtungsformen weniger zurückzugehen, da ihm auch Epos und Tragödie in ihren eigentlichen Zwecken zusammenfallen, und er ihre Verschiedenheit vorzugsweise in die äußere Form, in die Sylbenmaaße und in die Ausdehnung des Ganzen, in die Länge, verlegt. Es hieße jedoch dem Aristoteles eine zu unphilosophische Stellung zur Kunst zumuthen, wenn man die Längen-Ausdehnung, welche er zum Kriterium einer Dichtungsart erhebt, bloß in dem äußerlichen und räumlichen Sinne auffassen wollte. Ari-

[1] *ὅλον δέ ἐστι τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν, ὃ αὐτὸ μὲν ἐξ ἀνάγκης μὴ μετὰ ἄλλο ἐστὶ· μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γενέσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον, ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης, ἢ ὡς ἐπιτοπολύ· μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν. μέσον δέ, ὃ καὶ αὐτὸ μετὰ ἄλλο, καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους, μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι, μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν· ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις.*

ſtoteles bemerkt an einigen Stellen ausdrücklich, daß die Größe eines Dinges von ſeinem inneren Weſen und ſeiner eigenthümlichen Schönheit ſich nicht trennen laſſe.

So ſcheint er auch die Längen-Ausdehnung der epiſchen Dichtung darum als ein charakteriſtiſches Merkmal angegeben zu haben, weil dieſelbe mehrfache Glückswechſel ineinanderſchlinge und durch eine gewiſſe Ueberfüllung einer ſtrengeren Einheit und Geſchloſſenheit nicht theilhaftig werden könne, während die Tragödie ihre innere und äußere Begränzung darin findet, daß eine in ſich geſchloſſene Verkettung von Begebenheiten vorliegt, worin in einer gewiſſen Ausdehnung auf eine eben ſo wahrſcheinliche als nothwendige Weiſe Unglück in Glück und Glück in Unglück umſchlägt.[1]

Bei dieſem feſten und geſchloſſenen Charakter, zu welchem die Einheit der Handlung im Drama ſich ausprägt, erſcheint auch die Zeit, welche durch die dramatiſche Darſtellung verbraucht wird, allerdings als ein nicht unweſentliches Element. Es läßt ſich aber keine einzige beſtimmte Stelle in der Ariſtoteliſchen Poetik finden, worin er aus der Einheit der

[1] Cap. VII. 12. Vgl. E. Müller, Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten. II. 122. figd.

Handlung zugleich eine Einheit der Zeit in einer beſchränkenden Form hergeleitet hätte. Zwar ſagt er, daß das Epos in der Zeit durchaus unbeſchränkt ſei, die Tragödie aber am liebſten in einem Tageslauf (*μιαν περιοδον ἡλιον*) ſich erfüllen werde, aber er hat damit keineswegs eine Kunſtregel ausgeſprochen, ſondern nur empiriſch auf das Uebliche in den ihm vorliegenden Muſtergeſtaltungen der Tragödienkunſt hingewieſen.

Die Einheit der Handlung, die in der Idee des Ganzen und in der künſtleriſchen Vollendung des dramatiſchen Organismus ihren weſentlichen Zuſammenſchluß findet, würde den Dichter in ſeinen wichtigſten Kraftäußerungen lähmen und ihm die Flügel ſeines Genius oft in der entſcheidendſten Entfaltung kürzen, wenn er nicht die gemeine Stundenuhr der Zeit zuweilen umwerfen und an ihre Stelle einen höheren Zeitmeſſer, in dem ſich Jahre zu Minuten verdichten und das Spiel der Ereigniſſe in ſeinen hohen Wellen Nahes und Fernes durcheinandermiſcht, ſetzen wollte.

Um die Einheit der Handlung, die vornehmlich eine geiſtige iſt, zu verwirklichen, kann es dieſes kraſſen Materialismus der Zeit nicht bedürfen, der die Vorgänge nicht weiter zu verfolgen wagt, als es die gemeine Möglichkeit des Schauens und Erlebens

für die zugemeſſene Friſt der Vorſtellung ſelbſt zuläſſig finden will. Dieſe Einheit der Zeit, welche in den engen Rahmen der Stunde einkeilen möchte, was ſich in der Freiheit ſeiner ſchöpferiſchen Bewegung nicht bloß durch einen Tageslauf, ſondern durch einen ganzen Lebenslauf zu ergießen die Kraft hat, würde alſo ein Hinderniß der eigentlich productiven Darſtellung des Dichters ſein, und beweiſen, daß er ſeine Phantaſie ebenſo ſehr wie die des Zuſchauers an der Scholle zu kleben verdammt hat.

Wenn das Drama die Poeſie der Gegenwart und der unmittelbaren Vergegenwärtigung iſt, ſo hat es aus dieſer Aufgabe nur um ſo mehr die Macht empfangen, die Zeiten aneinanderzurücken, die Kluft dazwiſchenliegender Jahre zu überſpringen, und aus allen Trennungen die wahre Gegenwart des Geiſtes aufzurichten. In dieſem Sinne ſind auch die antiken Tragödiendichter ſelbſt von dem einheitlichen Tageslauf der dramatiſchen Begebenheit mannigfach abgewichen.[1]

[1] A. W. Schlegel, der in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Literatur und Kunſt (beſonders II. 1. Abth. S. 79 flgd.) die Ariſtoteliſchen drei Einheiten mit kritiſcher Schärfe zerſetzt, bemerkt (S. 103) daß die Alten nichts als die ſcheinbare Stätigkeit der Zeit beobachtet hätten, denn ſie erlaubten ſich, während der Chorgeſänge weit mehr vergehen zu laſſen, als nach ihrer wirklichen Dauer vergehen konnte. Im Agamemnon des Aeſchylus ſei der ganze Zeitraum von der Zerſtörung Troja's an bis zu

Mit der Einheit des Ortes ſteht es hinſichtlich einer theoretiſchen Begründung deſſelben durch den Ariſtoteles noch mißlicher, als mit der Einheit der Zeit. Ariſtoles hat darüber keinen einzigen Ausſpruch gethan, der auch nur annähernd eine kategoriſche Beſtimmung enthielte. Die Einheit des Orts kann nur den Sinn haben, daß die räumliche Scene, auf welcher die Handlung vorgeht, auch durch den inneren Wechſel der Handlung nicht verändert werden darf, was in den alten Tragödien allerdings größtentheils geſchieht, aber keineswegs als ausſchließliche Regel durchgeführt wird.

Die antike Scene, die auch durch die Anweſenheit des Chors zu einer größeren Stätigkeit beſtimmt war, bot aber durch ihre Einrichtung zu einem offenen Platz, der in Verbindung mit den Königspalläſten ſtand, an ſich einen ſo umfaſſenden Spielraum für die Ausdehnung der Begebenheit dar, daß die

ſeiner Ankunft in Mycen begriffen, der eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Tagen ausmachen mußte; in den Trachinerinnen des Sophokles werde während des Verlaufs des Stückes die Seereiſe von Theſſalonien nach Euboa dreimal vollbracht; in den Schutzgenoſſinnen des Euripides gehe während eines einzigen Chorgeſanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Theben vor, die Schlacht wird geliefert, und der Feldherr kehrt ſiegreich zurück. Soweit waren die Griechen von jener ängſtlichen Berechnung entfernt. — Sehr lehrreich für dieſen Gegenſtand iſt noch immer die berühmte Beurtheilung, welche Solger in den Wiener Jahrbüchern von den Schlegel'ſchen Vorleſungen lieferte, abgedruckt in ſeinen nachgelaſſenen Schriften und Briefwechſel (herausg. von Tieck und Raumer) II. S. 493 figd.

verschiedensten Zustände ohne Zwang in diesen Raum hineingelegt werden konnten. Doch haben die Tragiker auch öfter innerhalb dieses Raumes eine Veränderung der Scene vorgenommen.

Dem Grundcharakter der antiken Poesie entspricht diese Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts allerdings als ein wesentliches Element, wenn auch gerade die größten Dichter des Alterthums gezeigt haben, daß sie sich dadurch zu keinen abgeschmackten Zwangsfolgerungen verleiten lassen konnten, auf welche später die alte französische Dramaturgie sich vorzugsweise begründete. In der antiken Kunst kommt es immer hauptsächlich auf ein harmonisches Ueberwinden der Theile an, auf ein gleichmäßiges Herausstellen aller Momente zu einer plastischen Gruppe, und so ist auch in dem Organismus der alten Tragödie noch das Bestreben vorherrschend, die unmittelbare Einheit des Sculpturwerks zu erreichen, und das abgeschlossen in sich ruhende Leben der Bildsäule, das in der Plastik zu verfallen angefangen, im Reiche des Geistes und der Poesie aufzurichten. In der Poesie die Tragödie und in der Philosophie der platonische Dialog erscheinen uns als die ewig glänzenzenden Beweise dieser überwiegenden Plastik des hellenischen Geistes.

Lessing sagt an einer Stelle seiner Dramaturgie (I. XLVI.) sehr treffend von dieser Einschränkung der alten Poesie unter die drei Einheiten: „Die Alten unterwarfen sich dieser Einschränkung bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie, unter neun Malen, sieben Mal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte."

Die moderne Poesie ist, wie das ganze Leben der christlichen Zeit, aus diesem Einheitsgesetz der Plastik herausgefallen, an die Stelle der in sich abgeschlossenen Gruppe ist die in Raum und Zeit auseinandergehende Vielbeweglichkeit der Lebensverrichtungen getreten, die ihren Schwerpunkt auf weiteren Bahnen und größeren Umwegen zu suchen haben. Das moderne Drama, sobald es sich auf seiner wahren Kunsthöhe ausbildete, hatte darum allerdings von diesen plastischen Gesetzen der antiken Poesie zunächst

ſeine Befreiung zu erſtreben, namentlich inwiefern dieſelben die einheitliche Zuſammendrängung von Raum und Zeit betrafen.

Die Plaſtik der Gruppe, welche dem modernen Drama durch die größere und länger gewordene Reihe der darzuſtellenden Lebensmomente verloren gegangen, muß ſich ihm auf dem innerlichen und geiſtigen Wege, durch die vollſtändige und abgerundete Lebensgliederung der Charaktere und durch die aus umfaſſenden Kreislinien doch organiſch in ſich zuſammengehende Handlung erſetzen.

Wild umher greifen, tumultuariſch Ort und Zeit durcheinander ſtürmen, darf freilich auch der moderne Dramatiker ungeachtet der für ihn erweiterten Gränzen der Darſtellung nicht. Dieſe maaßvolle Benutzung ſeiner ſchöpferiſchen Freiheit kann der Genius nur von dem ihm angeborenen natürlichen Takt lernen.

---

## 5. Act und Scene.

Mit dem Auseinandergehen des modernen Drama's in beweglichere Theile und Stücke hängt auch die demſelben vorzugsweiſe eigen gewordene Eintheilung in Acte und Scenen zuſammen, die zwar

ſchon in der griechiſchen Tragödie durch das in gewiſſen Zwiſchenräumen die Handlung unterbrechende Auftreten des Chors bezeichnet wurden, aber doch nicht ſo entſchieden als charakteriſtiſche Abſchnitte und Gliedſtücke des ganzen dramatiſchen Lebens zur Geltung kamen, wie dies im Drama der Neueren zu einer mehr und mehr als künſtleriſche Nothwendigkeit aufgefaßten Form geworden, und wie ſie bei den Griechen zuerſt durch die neuere Komödie, die ohne Chor ſich darſtellte, ſich beſtimmter abzeichneten.

Wie wir bisher die dramatiſche Handlung in ihrem allgemeinſten Weſen betrachtet haben, ſo wollen wir jetzt die künſtleriſche Ausführung der Handlung zunächſt in ihren ganz äußerlichen Momenten, wie ſie als Acte und Scenen erſchienen, uns darſtellen.

Die Kunſt theilt darin mit der lebendigen Natur dieſelbe Nothwendigkeit, daß ſie die Eintheilung eines Organismus nicht als etwas Willkürliches und Zufälliges vollbringen kann, ſondern darin nur die einzelnen Lebensſeiten des Ganzen anſchaulich und charakteriſtiſch zu ſondern, in der Sonderung aber zugleich um ſo feſter zu verbinden und aneinanderzuknüpfen hat.

Dieſe gelenkartigen Sondertheile haben ſich im

modernen Drama als Acte und Scenen bestimmt festgestellt, und je mehr diese Gliederung im Sinne des ganzen Organismus und als die nothwendige Auseinanderlegung desselben geschieht, desto mehr wird sie zur inneren und äußeren Beweglichkeit der Darstellung selbst und zur freien Benutzung und Ausbeutung aller in der Handlung gegebenen Momente dienen. Denn indem sich der Dichter durch diese organischen Abschnitte zugleich Ruhepunkte der Darstellung schafft, erhält er darin die bequemste Gelegenheit, sich dem Zuschauer gegenüber mit Raum und Zeit abzufinden, und das weiteste Ausgreifen der Handlung in dieser Beziehung doch so zu ordnen und gewissermaßen unvermerkt in das ruhige Gesetz des künstlerischen Zusammenhanges hinüberzuleiten, daß keine unpassenden Contraste aufkommen können. Jahrzehnte, welche zwischen den einzelnen Handlungen der Haupt-Actionen liegen, erscheinen durch die zweckentsprechende Eintheilung der Acte auf ganz natürliche Weise vermittelt, indem dadurch zugleich eine Auseinandersetzung mit der Phantasie des Zuschauers stattgefunden und diese in einer regelmäßigen Form zur Ergänzung veranlaßt worden ist.

Ebenso werden die Trennungen des Raums, welche die fortschreitende Handlung mit sich gebracht

hat, durch dieſe Ruhemomente, welche eine freie Hängebrücke für die Einbildungskraft abgeben, auf das Anſchaulichſte und Einfachſte überwunden.

Die Scene wird durch den Wechſel der auftretenden Perſonen beſtimmt, und iſt inſofern nur eine untergeordnete Abſcheidung innerhalb des dramatiſchen Organismus, welche ſich durch die innere Veränderung der handelnden Gruppe von ſelbſt auch als eine äußere bemerklich macht. Der Darſteller hat ſich dabei zunächſt nur der natürlichen Entwickelung der Handlung zu überlaſſen, welche ihm die Perſonen auch ſo zuſammenführt, wie er ſie gerade brauchen kann.

Jede Scene hat aber für ſich auf die innere Einheit ihrer Compoſition ebenſo begründeten Anſpruch zu erheben, als die dramatiſche Haupthandlung ſelbſt im Ganzen und Großen. Die Scene muß daher in ſich ihren nothwendigen Beginn, ihre dialektiſche Spitze und ihren entſcheidenden Uebergangspunkt haben, auf dem ſie in eine andere folgerichtig übergehen oder wenigſtens ſo abgeſchloſſen werden kann, daß alles Uebrige nach ihr unumgänglich eintreten und vorgenommen werden muß. Ebenſo darf die Scene nicht durch eine zu große Vielerleiheit der Perſonen überſtürzt und gewiſſermaßen in eine epiſche Breite auseinandergezogen werden.

So bemerkt Jean Paul:[1] „daß durch die Menge der Personen bei Shakspeare oft das epische Drama in ein dramatisches Epos übergeht.“ Dies kann aber nur bei einigen historischen Stücken Shakspeare's, wo den Dichter überhaupt die episch-cyklische Behandlungsweise des geschichtlichen Stoffs beherrscht hat, wie auch bei einigen Lustspielen, wo der novellistische und mährchenhafte Grundcharakter noch wirksam geblieben, zugestanden werden. Im Allgemeinen aber, und in seinen vollendetsten Darstellungen hat Shakspeare mehr als jeder andere moderne Dichter die Kunst gezeigt, die Scene innerhalb des natürlichen und künstlerischen Maaßes taktvoll zu begränzen. Und wenn auch über seine Bühne bedeutende Menschenmassen sich verbreiten, ganze Heereszüge, Volkshaufen, überhaupt Anhäufungen zahlreicher Gruppen, so sieht man doch gerade dabei seine Meisterhand walten, die Alles zügelt, ordnet, übersichtlich aufstellt, und Licht und Schatten mit sicherer Zügelung der Massen vertheilt.

Eine andere ästhetische Bemerkung, welche Jean Paul an derselben Stelle macht, nämlich: „daß die Zahl der Menschen im Drama nicht zu klein, im

[1] Vorschule der Aesthetik. I. XI. Progromm: Geschichtsfabel des Drama und des Epos §. 66.

Epos nicht zu groß ſein könne", wird ebenfalls durch das Beiſpiel des größten modernen Dramatikers, Shakſpeare, mehrfach widerlegt. Die Zahl der Perſonen iſt immer nur eine Zahl, und die Kunſt der Scene muß dieſelbe meiſtern können, indem ſie ſelbſt eine bedeutende Vielheit, die in der Natur der Handlung liegt, durch die Taktik der Aufſtellung gewiſſermaßen unſchädlich machen muß.

Im Epos muß freilich die Menſchenzahl unbeſchränkter ſein, weil es für die Handlung ſelbſt unendlich viele Nebenanknüpfungen giebt, die mit Behagen verfolgt und auch in einer bunten Reihe von Perſönlichkeiten ausgeführt werden können. Das Drama aber hat den Kreis, aus dem es ſeine Geſtalten ſchöpfen kann, natürlich enger zu ziehen, und darf damit nicht über die Gränzen ſeiner eigentlichen Action hinausgehen.[1]

Wie die Scene keine willkürliche Figuration der Ereigniſſe, ſondern ein unumgänglicher Lebensmoment ſein muß, ſo iſt dies noch in einem höheren und umfaſſenderen Grade von der Beſtimmung des Acts zu ſagen. Beim Beginn und Schluß eines Acts

[1] Die antike Poetik ſuchte auch die Perſonenzahl im Drama auf eine beſtimmte Formel zu bringen; ſo Horaz de Arte poetica 192 mit ſeinem: Nec quarta loqui persona laboret. —

muß es sich durchaus um wesentliche Angelpunkte der ganzen Darstellung handeln, und man muß sehen, daß der Stoff nicht anders als in diesen entscheidenden Gliederungen seines innersten Wesens hat auseinandergelegt werden können. Die Abtheilung eines Drama's in Acte ist daher so wenig willkürlich, daß sie vielmehr gar nicht aus irgend einem äußeren und außerhalb der Handlung hergenommenen Gesichtspunkt gemacht werden kann, sondern den Dichter wie eine Nothwendigkeit seines Stoffs beherrscht.

Ein Act-Schluß, wenn er der richtige ist, das heißt: an einem entscheidenden Wendepunkt der Handlung eintritt, wird daher immer auch für den dabei mitwirkenden Schauspieler wie von selbst ein dankbarer sein. Die Kategorie dankbarer Act-Schlüsse ist in der modernen Theaterwelt eine sehr geläufige und wichtige geworden. Sie ist aber ungemein verächtlich, wenn der Eitelkeit des Schauspielers dabei von Seiten des Dichters eine Gefälligkeit geschehen soll. Hat aber der Dichter beim Act-Schluß seine Schuldigkeit gethan, so wird auch der mit Verständniß und Darstellungskraft begabte Schauspieler jedesmal seine Rechnung dabei finden können.

Wenn aber die Acte des Drama's sich keineswegs äußerlich bestimmen lassen, so möchte noch we-

niger eine kategoriſche Vorſchrift über die Zahl derſelben, die nur von der inneren Beſchaffenheit und Ausdehnung der Handlung abhängt, gegeben werden können. Es hat zwar in der dramatiſchen Kunſtwelt lange für eine herkömmliche Annahme gegolten, daß ein regelrecht gebautes Drama nicht anders als in fünf Acten ſich darſtellen kann, und der Urheber dieſes dramaturgiſchen Aberglaubens iſt bekanntlich Horaz, der in ſeinem berühmten Kunſtbrief an die Piſonen[1] gerade dieſe Fünfzahl der Acte fordert, und davon ſogar den Erfolg eines Stückes abhängig machen will. Man hat dabei öfter die organiſche Bedeutung dieſer Zahl in Anſchlag gebracht, iſt aber im Grunde zu wenig glücklichen und ſinnreichen Reſultaten mit dieſer Betrachtung gelangt.

Wenn man die von Ariſtoteles bemerklich gemachten drei Hauptmomente der Handlung, welche er als Anfang, Mitte und Ende bezeichnet hat, auch für die Eintheilung des dramatiſchen Gedichts als beſtimmend gelten laſſen will, ſo würde ſich daraus die Dreiheit der Acte als eine ebenſo organiſche und noch nothwendiger begründete Zahl ergeben. Eine

1 Horat. de Arte poetica 189, 190:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quae posci vult, et spectata reponi.

Zerlegung dieſer drei Grundtheile in noch mehrere kann natürlich durch das ausgedehntere und mannigfacher nüancirte Hervortreten des einen oder des anderen Hauptmoments bedingt werden. Nach der Horaziſchen Vorſchrift der fünf Acte, welche in der ganzen dramatiſchen Poeſie eine ſo unbegreifliche Heilighaltung gefunden, würden es dann aber zwei dieſer Hauptmomente ſein, welche beſondere dazwiſchenliegende Uebergangsmomente der Handlung noch in zwei verſchiedenen Acten auszuführen hätten. Denn nur auf dieſem Wege könnte ein einigermaßen vernünftiger Anſchein für das Herausbringen der fünf Acte entdeckt werden, wobei jedoch auch wieder nicht abzuſehen wäre, warum dieſe Nothwendigkeit jedesmal nur auf zwei Seiten der dramatiſchen Handlung eintreten könnte. Wir fürchten, daß in der dramaturgiſchen Vorſchrift des Horaz nicht mehr geſunder Sinn enthalten ſein möchte, als in ſeinem berühmten Recept für die poetiſche Production überhaupt, von der er das viel angefochtene und ſelbſt von ängſtlichen Philologen als emendationsbedürftig angeſehene nonum prematur in annum! behauptet hat.

Die äußere Eintheilung der antiken Tragödie, wie ſie Ariſtoteles in ſeiner Poetik (cap. XII.) giebt, zeigt in dem Epiſodium (ἐπεισόδιον) eine dem Acte

ähnliche Gliederung auf, indem ſo derjenige ganz für ſich beſtehende Theil der Tragödie genannt wird, welcher ſich immer zwiſchen zwei vollſtändigen Chorgeſängen befindet. Eine beſtimmte und regelmäßige Zahl von Theilen ergiebt ſich aber dabei keineswegs.[1]

---

## 6. Die Geſchichtsfabel des Drama's.

Wenn wir jetzt den ſubſtantiellen Inhalt, durch welchen ſich die dramatiſche Handlung erfüllt, betrachten, ſo ſind es zwei Seiten, welche an derſelben als die grundbeſtimmenden hervortreten, nämlich der begebenheitliche Stoff und die Charaktere. Wir veranſchaulichen uns zuerſt das Weſen des begebenheitlichen Stoffes, oder der ſogenannten Geſchichtsfabel des Drama's. —

Die Geſchichtsfabel iſt die materielle Grundlage des Drama's, der eigentliche Schöpferboden, auf welchem die Dichtung in realer und leiblicher Sicherheit

[1] Vergl. A. W. Schlegel, Vorleſungen über dramatiſche Literatur und Kunſt. II. 1. Abth. S. 103. — L'Abbé d'Aubignac, La Pratique du Théâtre (Amſterd. 1715) I. 198.

hervorgehen muß, und ohne deſſen kräftigen und thatſächlichen Beſtand das aufzuführende Gebilde, mag es auch ſonſt noch ſo geiſtig begründet und in den Charakteren bedeutend angelegt ſein, ohne die dem Drama beſonders nöthige glaubwürdige Wirklichkeit bleibt.

Dieſer Leib der dramatiſchen Handlung, ohne welchen der Geiſt nicht erſcheinen und der Charakter nicht lebendig werden kann, iſt von unendlicher Wichtigkeit. Bei allem organiſchen Leben giebt es nichts Schlimmeres, als wenn der Stoff vergriffen worden iſt, weil dann nur ungeſunde, auch in der Form krankhaft hervorſchießende Bildungen entſtehen können.

Das Geheimniß des Schöpfers beſteht in der Hineinbildung ſeiner Schöpferkraft in den geiſt- und naturgemäßen Stoff, in dem er ſich als in dem ihm nothwendigen Element hervorbringen muß.

In jeder anderen Dichtung wird aber der Grundfehler des vergriffenen Stoffes leichter unſchädlich gemacht und dann vielleicht mit geiſtigen Tendenzen überſponnen werden können, als in der dramatiſchen, die ein geſundes maſſenhaftes Leben zu ihrer Vorausſetzung verlangt, und in ſich weſenlos auseinanderfällt, wenn ſie nicht urſprünglich durch haltbare reale Lebenselemente verbunden iſt.

Das Drama, dieſe Volksdichtung im höchſten Sinne des Wortes, die immer auf die Maſſen im Ganzen und Großen wirken ſoll, muß auch an ſich auf ſtärkeren Lebensmaſſen ruhen, in welche es ſelbſt ſeine feinſten und geiſtigſten Wirkungen hineinzubilden hat. Die größten Erfolge haben auch in der Welt des Geiſtes immer eine weſentlich ſtoffliche Natur, und können, wenn ſie nicht in einer realen Gegenſtändlichkeit beſtimmt eingeſchloſſen liegen, nicht darauf rechnen, ihre Heimath in der Welt zu finden. Der Körper des Drama's aber ſei ein in der Erde wurzelnder Fels, um deſſen Gipfel alle Himmelsfarben leuchten. Zu idealen Verflüchtigungen eignet ſich das dramatiſche Gedicht am allerwenigſten.

Nicht jeder Stoff iſt freilich der dramatiſchen Wirkung zugänglich, oder kann zu derſelben ſo wie er urſprünglich iſt hingeführt werden. Denn da das Drama die Kraft der abſoluten Vergegenwärtigung aber auch die in derſelben liegende Schranke hat, ſo iſt es dadurch auch nothwendig an diejenigen Momente gebunden, die überhaupt in der künſtleriſchen Darſtellung Gegenwart werden können. Man kann in dieſer Hinſicht von einer dramatiſchen Convention ſprechen, die durch den Zeitgeſchmack, das nationelle Vorurtheil und die ſittliche Gewohnheit und Bildung

ſich mannigfach beſtimmt zeigt, und deren Vernachläſſigung ſich in vielen Fällen am Ganzen bitter rächen wird. Der ſchaffende Dichter wird ſich aber derſelben auch nicht unbedingt zu beugen haben, da er ſich das Recht der Geſetzgebung auch in Sachen des Geſchmacks und der Sitte innerhalb ſeiner eigenen poetiſchen Welt offen erhalten muß und daſſelbe nicht an jeden engbrüſtigen Maaßſtab, der ſeine Beſtimmung des ſchlechthin Sittlichen aus Mangel an Poeſie oder auch an gutem Gewiſſen geltend macht, verloren geben darf.

Es wird allerdings Momente geben, die entweder ihrer ſittlichen oder auch ihrer phyſiſchen und materiellen Beſchaffenheit wegen ſich der dramatiſchen Gegenwart entziehen und nicht in das unmittelbare Fleiſch und Blut derſelben übergehen können. Dieſe Momente mögen im Epos und Roman wie auch in der lyriſchen Behandlung von bedeutendem Eindruck ſein; der dramatiſche Dichter, deſſen Wirkungen zugleich geſehen werden ſollen, kann ſie nur mit der größten Vorſicht oder gar nicht aufnehmen, und es wird nicht minder bedenklich für ihn ſein, ſie auch nur als hinter der Scene vorgehende Motive zu gebrauchen, da im Drama zugleich die Phantaſie des Zuſchauers ſo ſcharf erregt iſt, daß ſie ihre Anſtöße

auch auf alle mit einem undarstellbaren Moment zusammenhängenden Personen, sobald diese nachher vor ihr heraustreten, überträgt. Man mißtraut im Grunde keinem Dichter mehr als dem dramatischen, dem man gerade den höchsten Glauben schenkt, den Glauben an die unmittelbare Wirklichkeit seiner Gebilde. Aber eben deshalb will man auch nicht von ihm in eine Verlegenheit gebracht sein, die aus Conflicten entsteht, mit denen Jeder am besten in den geheimen Berathungen und Vorbehalten seiner Individualität fertig zu werden suchen muß, und über welche die thatsächliche Entscheidung, wie sie dem dramatischen Dichter zukommt, doch nichts Kategorisches feststellen kann. Der Dramendichter muß überhaupt vorzugsweise auf der breiten populairen Basis des Lebens stehen, und darf sich mit sittlichen und sinnlichen Ausnahme-Problemen, die an den Gränzlinien des Geschlechts liegen, nicht zu viel befassen. Der Genius wird freilich auch hier immer sein eigener Richter sein und bleiben müssen. Es wird daher oft schwer sein, von einem Gegenstand aus rein äußerlicher Betrachtung geradezu behaupten zu wollen, daß er undramatisch sei. Denn das ächte dramatische Genie hat Quellen der Auskunft, der Vermittelung und der

Uebergänge in sich, die durchaus auf keine bestimmte Regel zurückgeführt werden können.

Ob die Geschichtsfabel des Drama's eine vom Dichter *erfundene*, oder nach einer vorliegenden *Novelle* gearbeitete, oder eine rein *historische* ist, wird auf die künstlerische Formungsweise des Stoffes wie auf Haltung und Tonart der ganzen Darstellung stets einen unverkennbaren Einfluß ausüben. Die Gesetze der dramatischen Darstellung werden zwar an jedem Stoff zur Ausführung kommen müssen, der Stoff wird aber seine gegenständliche Macht auch rückwirkend ausüben, und Form und Gestalt des Drama's auf das Mannigfaltigste bedingen.

An *Erfindung* wird es der dramatische Dichter freilich nie fehlen lassen dürfen, und er hat dieselbe auch an den überlieferten Stoffen jeder Art, mögen sie nun aus der Novellenwelt oder aus der Geschichte hergenommen sein, zu üben. Denn die Gestaltung eines Stoffes für die Darstellung bedarf immer der *Erfindung*, die von innen her den äußeren factischen Verband der Dinge ergänzen, ihn durch Ergreifen seiner innersten Lebenspunkte in Bewegung setzen und so fassen muß, daß er als ein schöpferischer Organismus aus sich selbst sein Leben gezogen zu haben scheint. Diese Erfindung, welche das Grund-

weſen aller Schöpfung iſt und die um ſo mehr ſich nach Innen gräbt, je mehr das äußere Material ihr ſchon vorbereitet vorliegt, wird eigentlich an den überlieferten Stoffen ſich viel mächtiger bethätigen können als an denen, die ſie rein aus der Einbildungskraft ſich zuſammengeſetzt hat und die man vorzugsweiſe als eine erfundene Geſchichtsfabel zu bezeichnen pflegt. Die großen Werke der dramatiſchen Kunſt haben ſich darum auch vornehmlich auf eine der Novelle oder der Hiſtorie entlehnte Fabel zu ſtützen geſucht, weil der Raum für die eigentliche poetiſche Productivität darin größer iſt. Denn die aus der Einbildungskraft hergenommene Begebenheit nimmt den Dichter gewiſſermaßen zu einer doppelten Behandlung deſſelben Gegenſtandes in Anſpruch, was ſich ungefähr mit dem Verhältniß des muſikaliſchen Componiſten vergleichen ließe, der ſich zugleich ſeinen Text ſelbſt anfertigen will und ſich dadurch auf unnütze Weiſe, ſchon ehe ſeine eigentliche Aufgabe beginnt, in der Phantaſie erſchöpfen würde. So wird auch der dramatiſche Dichter an der Zuſammenſetzung des Factiſchen leicht die Erfindungskräfte erſchöpfen, welche er für die innere Ausführung und Formgebung des dramatiſchen Lebens in voller Friſche erhalten ſollte. Es hat deswegen die Selbſtbildung des Stoffes in

der dramatiſchen Poeſie (das den gegenwärtigen Geſellſchaftszuſtänden angehörige Converſations-Luſtſpiel etwa ausgenommen) von jeher keine rechte Stelle gefunden, und den Darſteller eigentlich mehr behindert und abgeſchwächt als zu Vortheilen begünſtigt. Das dramatiſche Gedicht erlangt dadurch ſelten die maſſenhafte Breite und Fülle, die, je mehr ſie ihm aus factiſchen Traditionen angezeugt iſt, eine deſto lebensreichere Grundlage der dramatiſchen Charakterſchöpfung bildet.

Die Umgeſtaltung der Novelle zum Drama, welche oft die kunſtrichterlichen Bedenken herausgefordert hat, iſt jedenfalls der am meiſten betretene Weg, um einen ergiebigen Stoff für die dramatiſche Kunſt herbeizuholen. Das Drama kann die Novelle aber auch eben nur als rein ſtoffliches Element gebrauchen, da die novelliſtiſche Behandlungsweiſe die der dramatiſchen gerade entgegengeſetzte iſt, und beide nur von dem ſchlechteſten Geſchmack und einer ganz unkünſtleriſchen Hand durcheinandergemiſcht werden können. Die Uebertragung der novelliſtiſchen Erzählung in eine bloß dramatiſche Form iſt an ſich ſchon ein unwürdiges Manoeuvre, das dem ehrlichen productiven Sinn widerſtreben muß. Der Dramatiker, wenn er dem Novelliſten einen Stoff verdanken will,

muß damit an derſelben Stelle von neuem beginnen, an welcher der Novellendichter begonnen hatte, aber er wird, ihn von innen her umbildend, zugleich die entgegengeſetzte Richtung des Geſtaltens einzuſchlagen haben. Wie Shakſpeare in ſeinen Dramen den überlieferten novelliſtiſchen Stoff ergriffen, und jedesmal in eine lediglich dem Drama eigenthümliche Bewegung gebracht hat, giebt für das theoretiſche Verhältniß von Drama und Novelle die anſchaulichſte Belehrung. Das Drama verlegt ſeine Entſcheidungen in die äußerſten Endpunkte der Handlung, die es deshalb thatſächlich herauszuſtellen hat. Die Novelle aber verſchlingt dieſe Endpunkte in den fortlaufenden Faden der Begebenheit, und verarbeitet von Außen nach Innen zu einer Gemüthswirkung, was im Drama von Innen nach Außen treten und zu einer öffentlichen Action werden muß.

Dieſe Natur des Drama's, alles Innere zu einer öffentlichen Action werden zu laſſen, entfaltet es mit der glänzendſten Freiheit und Wirkung als Drama der Geſchichte, indem es die hiſtoriſche Wirklichkeit zu ſeiner Grundlage nimmt. Auch an dem geſchichtlichen Stoff wird der Dichter die dramatiſche Erfindungskraft zu üben haben, aber nicht ſo, daß er in die Geſchichte poetiſch hineinerfinden ſoll, was nur

in den seltensten Fällen zu etwas Ersprießlichem führen wird. Denn wenn auch das Geschäft des Dichters, wie schon Aristoteles bemerkt hat, ein durchaus anderes und bei weitem allgemeineres ist als das des Historikers, so wird doch mit aller Macht der genialen Erfindung nie etwas componirt werden können, was mehr Poesie wäre als die Geschichte selbst, und mehr Drama als die historische Begebenheit. Die dramatische Erfindung wird aber bei dem geschichtlichen Stoff in die lebendigen und persönlichen Quellpunkte der Ereignisse hinabzusteigen haben, und dort neue Zusammenhänge aufzeigen können, welche der Historiker kaum anzudeuten wagen wird, die aber das Drama in schöpferischer Wahrheit und Glaubwürdigkeit aus dem göttlichen Recht, welches die Poesie an die Wirklichkeit hat, heraufbildet. Das Drama hat übrigens immer die Aufgabe, alle Lebenswirklichkeit so hinzustellen, als wenn damit eine für die ganze Welt entscheidende Bestimmung getroffen werden sollte, und so wird auch das dramatische Gedicht, welches sich nicht auf einen historischen, sondern auf einen erfundenen oder novellistisch entlehnten Stoff stützt, selbst den letzteren auf der Höhe, in der Würde und in der Allbedeutsamkeit der historischen Begebenheit zu halten haben.

## 7. Die dramatiſchen Charaktere.

Der Charakter, dieſes perſönliche Ich der dramatiſchen Handlung, iſt der organiſche Ausdruck der menſchlichen Freiheit, die in ihm eine thätige und productive wird und in einem beſtimmten realen Lebenskreiſe unter gegebenen Verhältniſſen und Bedingungen ſich entfaltet. Der Charakter iſt der ſein eigenes Leben ſich ſchaffende Wille, der ſich auf die innerſten Gründe des Weſens der Perſönlichkeit ſtützt, und damit in die ganze ihm gegenüberſtehende Welt ſich zur Hervorbringung ſeines eigenſten Selbſt hineinbildet. Der Charakter iſt daher die in ſich ruhende bewußte Schwerkraft des Individuums, die aber zugleich ein ewig beweglicher Prozeß geworden iſt, und im Kampf wie in der Ausgleichung mit den beſtehenden Lebensformen das eigenſte Wirken und die wahre Wirklichkeit findet. Im Charakter iſt die Einheit von Natur und Geiſt des Menſchen zur abgerundeten Erſcheinung gekommen, denn es iſt nicht bloß die innere Gedankens- und Willensrichtung, welche den Charakter beſtimmt und ihn zu einem lebendigen Organismus erhebt, ſondern der Charakter ſtellt zugleich die geformte Plaſtik der menſchlichen Gedankenwelt dar, zu der Fleiſch und Blut und die geheimnißvolle

Triebkraft der Säfte mitgewirkt haben, und in welcher der nothwendige Durchgang der Seele durch die Physis die Elemente zu einem festen und sichern Lebensbilde hergegeben hat.

Die Poesie, deren höchste Bedeutung ebenfalls in dieser universalen Zusammenfassung der natürlichen und geistigen Seite des Lebens besteht, wird daher auch in der Charakterdarstellung ihre wesentlichste und lohnendste Aufgabe zu erfüllen haben. Der Charakter aber, welchen der Dichter schaffend wiedergiebt, muß bei ihm vornehmlich in dieser universalen Bedeutung gefaßt sein, in der er nicht bloß in seiner besonderen Art, sondern als Träger und Repräsentant der ganzen Menschheit von Interesse ist. Schon im höchsten menschlichen Sinne handelt es sich bei jedem Individuum eigentlich um die ganze Welt, und in dem Einzelschicksal des Menschen erfüllt sich das Werk der ganzen Schöpfung. Diese Anschauung, welche mit den tiefsten Wahrheiten der Religion und Philosophie innig zusammenhängt, muß in der Kunst das eigentliche Gestaltungsprincip bilden, und wird vornehmlich die künstlerische Entwickelung des menschlichen Charakters leiten.

Die epische Poesie, der Roman, die Novelle, die Lyrik werden mit Erfolg auch die Darstellung der

nur in ihren individuellen Eigenheiten sich abspiegelnden Charaktere unternehmen können, und insofern schon als bloße Charakter- und Sittengemälde ihrer Bestimmung genügen. Das Drama aber wird an Charakteren, die nur um ihrer selbst willen da sind, und deren lediglich auf ihre Eigenart beschränktes Lebensbild nur ein einseitiges psychologisches Interesse gewähren würde, seine höchste und eigentliche Aufgabe nicht erreichen können. Ein dramatischer Charakter ist nicht der, welcher, wie eigenthümlich auch seine Bewegungen in sich selbst sein mögen, in sich ruhend verbleibt, und sich in individuellen Situationen, die sein besonderes Wesen abspiegeln, aber nicht in einem Zusammenstoß thatsächlicher und durch sich entscheidungsvoller Handlungen zeigt. Obwohl im Drama die Charaktere als die Repräsentanten des dramatischen Willens und der dramatischen Freiheit das hauptsächlich bestimmende Wesen und das wahre Bewegungs-Element sind, so werden sie doch in dieser Dichtung nur auf der Grundlage einer lebensvollen dramatischen Handlung und in der innigsten Wechselwirkung mit derselben erscheinen können.

Charakter und Handlung müssen im Drama eng verbunden und in organischer Nothwendigkeit aus einander hervorgegangen sein, so daß sie nur wie

zwei verſchiedene Potenzen eines und deſſelben Inhalts ſich verhalten. Die Charaktere dürfen weder als bloß pſychologiſche Gemälde für ſich beſtehend ein die dramatiſche Handlung überragendes Intereſſe haben, noch können ſie der letzteren ſo untergeordnet werden, daß gegen die objective Macht des Thatſächlichen ihre Subjectivität nur als eine unweſentliche Kraft erſcheint.

Was Ariſtoteles in ſeiner Poetik von der dramatiſchen Charakterſchöpfung ſagt, kann, wie alle theoretiſchen Kunſtbeſtimmungen des großen Philoſophen, nur als eine der Idee der griechiſchen Tragödie ſpecifiſch anpaſſende und von derſelben hergezogene Reflexion gelten. Ariſtoteles bemerkt (cap. VI.) über das Verhältniß von Handlung und Charakter im Drama Folgendes: „Das Hauptſächlichſte iſt die Compoſition der Thatſachen. Denn die Tragödie iſt nicht eine Nachbildung der Menſchen, ſondern der Handlungen, des Lebens, des Glücks und Unglücks. Denn das Glück ſowohl als das Unglück beſteht in Handlung, und das Ziel (der Tragödie) iſt eine Handlung, nicht eine Charakter-Anlage. Was den Charakter anbetrifft, ſo ſind die Menſchen mit einer beſtimmten Anlage begabt; in Bezug auf die Handlung aber ſind ſie entweder glücklich oder das Gegen-

theil. Nicht deshalb alſo, damit Charaktere nachgebildet werden, ſtellen ſie (die Dichter) etwas dar, ſondern ſie faſſen die Charaktere zugleich in der Handlung zuſammen, ſo daß die Handlungen und die Geſchichtsfabel der Zweck der Tragödie ſind. Der Zweck aber iſt von Allem das Wichtigſte. Außerdem kann keine Tragödie ohne Handlung beſtehen, ohne Charaktere aber kann ſie es." [1]

Dieſe Ariſtoteliſche Anſicht iſt charakteriſtiſch für das Weſen der antiken Schickſalstragödie, in welcher das Individuum allerdings nur ein Zweites und gewiſſermaßen Untergeordnetes gegen die Handlung iſt, die als eine für ſich beſtehende und objectiv berechtigte Macht über dem Ganzen ausgeſpannt ruht, und als dieſes göttlich verhängte Element eine innere Unbeweglichkeit behauptet, welche der menſchliche Cha-

[1] *μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεων, καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας. καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστί· καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τίς ἐστιν, οὐ ποιότης. κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες· κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες, ἢ τοὐναντίον. οὐκοῦν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσονται, πράττουσιν· ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπερι λαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας. τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων ἐστίν. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία· ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν.*

rakter, wie er auch in ſich beſchaffen ſein mag, durchaus nicht zu durchbrechen im Stande iſt.

Dies verdeutlicht uns noch entſchiedener den ſchon früher berührten inneren Unterſchied zwiſchen dem antiken und modernen Drama auch als einen ſolchen, welcher den ſittlichen Lebenswerth des Individuums betrifft, denn in einer Weltanſchauung, in welcher der Charakter ſeiner eigenen Handlung untergeordnet und dienſtbar ſein kann, und worin dies Verhältniß zugleich die höchſte Richtung der ſchaffenden und darſtellenden Kunſt beſtimmt, ſteht das Individuum nicht im Beſitz ſeiner ganzen ſittlichen Machtvollkommenheit, und hat die ethiſche geſtaltende Kraft der Perſönlichkeit an ein außerhalb liegendes fremdes Element preisgegeben.

Die Freiheit des menſchlichen Charakters iſt zugleich ſeine wahre Sittlichkeit, und das moderne Drama ſteht darum auf der Höhe der in ſich ſelbſt freien und darum einzig und allein ſittlichen Weltordnung, weil es die dem Charakter inwohnende ſchaffende ethiſche Kraft zum Lebens- und Ausgangspunkt der Handlung nimmt, weil es den Menſchen als den verantwortlichen Urheber ſeiner Handlung, nicht aber als das Product derſelben erſcheinen läßt.

Dieſe Beziehung legt die andere Beſtimmung des

Ariſtoteles (cap. XVIII.), worin er vorzugsweiſe von der Charakter-Tragödie ſpricht und dieſe ethiſch nennt (ἡ δὲ ἠθική), noch bezeichnender auseinander. Auch trennt Ariſtoteles in ſeinen weiteren Darlegungen über das Verhältniß der Handlung zum Charakter ausdrücklich die Geſinnung vom Charakter. Er giebt nämlich im ſechſten Kapitel der Poetik ſechs Theile der Tragödie an, aus welchen dieſe beſtehen müſſe, und nennt als ſolche die Geſchichtsfabel, die Charaktere (ἤθη), die Diction, die Geſinnung (διάνοια), den ſceniſchen Apparat (ὄψις) und die muſikaliſche Begleitung.

Unter Geſinnung verſteht er etwas von dem Charakter Geſchiedenes, und bezeichnet damit gewiſſermaßen nur die Sentenzen oder diejenigen einzelnen Gedanken- und Meinungs-Aeußerungen im Drama, welche darin gerade paſſend an den Mann gebracht werden können, und worin er die Tragödie mit der Oeffentlichkeit des Wortes im Staatsleben und auf der Rednerbühne in Parallele ſtellt.[1] Charakter nennt aber Ariſtoteles Dasjenige, was anzeigt, von welcher Beſchaffenheit das Streben eines Menſchen

[1] τρίτον δὲ ἡ διάνοια. τοῦτο δέ ἐστι τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα· ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς, καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν.

iſt, und ob er einem beſtimmten Gegenſtande nachtrachtet oder nicht, weshalb er Denjenigen keinen Charakter zugeſtehen will, welche nicht vollſtändig darlegen, wonach ſie ſtreben oder was ſie fliehen. Geſinnung aber ſei das, worin man zeigt, wie etwas iſt oder wie es nicht iſt, oder worin überhaupt etwas Allgemeines verkündigt wird. [1]

Die Geſinnung iſt auf dieſem Standpunkt ſittlicher und dramatiſcher Weltbetrachtung nicht die den ganzen menſchlichen Charakter durchdringende und beſtimmende Subſtanz, wozu ſie in der Sphäre des modernen Geiſtes untrennbar von Charakter und Handlung geworden. In den wenigen Worten, womit Ariſtoteles das Weſen des dramatiſchen Charakters bezeichnet, hat er ihn als den Organismus einer beſtimmten Lebensbewegung hingeſtellt, in der es ſich um die Jedem eigenen und nothwendigen Ziele handelt, auf welche ſein Daſein als ein thätiges und mit Inhalt erfülltes gerichtet iſt. Die Geſinnung iſt aber dann gewiſſermaßen nur das rhetoriſche Gedankenſpiel des Charakters, und Ariſtoteles zeigt ſich

[1] *ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον, ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις, εἰ προαιρεῖται ἢ φεύγει. διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος ἐνιοι τῶν λόγων, ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἐστίν, ὅτι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. διάνοια δέ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν, ἢ ὡς οὐκ ἔστιν, ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.*

auch in der Aufstellung dieser Ansicht nur als der bewußte Interpret der ihm vorliegenden griechischen Tragödie, in welcher Sentenz und Charakter allerdings oft in einer gewissen Unangemessenheit zu einander sich befinden, und einzelne Gesinnungs-Aeußerungen fallen, welche für sich selbst einen bestimmten Werth haben, dem Charakter aber keineswegs zur nothwendigen Behauptung seiner dramatischen Lebensstellung eignen.

Die Hauptbestimmungen des Aristoteles über die Gestaltung des dramatischen Charakters enthält aber das fünfzehnte Capitel seiner Poetik. Wir versuchen in Folgendem eine Uebertragung dieser Stelle zu geben: „Was den Charakter anbetrifft, so ist dabei vornehmlich nach vier Dingen zu streben. Das Eine und Erste ist, daß die Charaktere gut (χρηστὰ) sind. Charakter wird aber immer Der haben, dessen Rede oder Handlung, wie schon oben bemerkt worden, ein bestimmtes Streben des Willens offenbar macht, einen schlechten Charakter, wenn dieses Willensstreben schlecht, einen guten, wenn es gut ist. Es entsteht der Charakter aber in jeder Gattung von Menschen; denn auch das Weib ist gut, wie auch der Sclave, obwohl vielleicht die Erstere weniger gut ist, der Zweite aber im Allgemeinen schlecht ist. Das

Zweite iſt, daß die Charaktere angemeſſen (ἁρμόττοντα) ſind. Denn es giebt auch vorzugsweiſe männliche Charaktere, dem Weibe aber wäre es nicht angemeſſen, männlich oder furchtbar zu ſein. Das Dritte iſt, daß ſie wahrſcheinlich ſind, denn dies iſt noch etwas Anderes, als die Charaktere gut und angemeſſen zu bilden, wie wir auseinandergeſetzt haben. Das Vierte iſt, daß die Charaktere mit ſich übereinſtimmen und ſich ſelbſt gleich ſein müſſen. Denn wenn auch Der, welcher dargeſtellt werden ſoll, unbeſtändig und mit ſich ſelbſt keineswegs in Uebereinſtimmung ſein ſollte, und gerade nach dieſer Anlage zu erdichten iſt, ſo muß doch auch der Unbeſtändige auf eine beſtändige und übereinſtimmende Weiſe dargeſtellt werden. Ein Beiſpiel von der Schlechtigkeit des Charakters, das keine Nothwendigkeit in ſich trägt, iſt Menelaus im Oreſtes. Ein Beiſpiel der Unſchicklichkeit und Unangemeſſenheit des Charakters giebt die Wehklage des Odyſſeus in der Scylla und die Rede der Melanippe, des Widerſpruchs mit ſich die Iphigenia in Aulis, denn die um Hülfe jammernde Iphigenia zeigt ſich da keineswegs als dieſelbe, wie ſie nachher erſcheint. Man muß aber bei den Charakteren ſowohl, wie auch bei der Compoſition der Handlungen, immer das Nothwendige oder das Wahrſcheinliche ſuchen, ſo

daß Jeder ſtets nur das ſage oder thue, was nothwendig oder wahrſcheinlich iſt, und auch in dem, was danach geſchieht, nichts als das Nothwendige oder Wahrſcheinliche ſich zeige.“

Die dramatiſche Charaktergeſtaltung zeigt ſich nach dieſen Forderungen des Ariſtoteles allerdings als eine in ſich harmoniſche und verhältnißmäßige Schöpfung, die in einer gewiſſen Abgemeſſenheit und Angemeſſenheit aller Theile zu ſich ſelbſt ſich gliedern ſoll und in der eine gewiſſe Mitte der menſchlichen Individualität eingehalten iſt, die nach keiner Seite hin in einer extremen Richtung überragend erſcheint und ſich ſo am meiſten dazu eignet, auf dem Boden dieſer antiken Schickſalstragödie zu ſtehen und das göttlich beſtimmte Verhängniß in ſeiner objectiven Gewalt über ſich anzuerkennen.

Dieſe haltungsvolle Mittelſtellung des Charakters hat auch Ariſtoteles an einer anderen Stelle (cap. XIII.) als das eigentliche Lebensprincip für die Geſtaltung einer dramatiſchen Individualität ausdrücklich hervorgehoben. Er bezeichnet hier geradezu den mittleren Charakter als einen ſolchen, welcher für die dramatiſche Darſtellung am günſtigſten und zuläſſigſten iſt, und ſagt: „Dies iſt ein ſolcher Charakter, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit ſich vor Anderen be-

sonders auszeichnet, noch auch durch Schlechtigkeit und schimpfliche Handlung in Unglück verfällt, sondern nur durch irgend eine Schuld, die von solchen begangen wird, welche in großem Ansehen und Glück stehen, wie Oedipus und Thyestes und ähnliche ausgezeichnete Männer von solchem Geschlecht."

Das moderne Drama hat dieses dem antiken Menschen- und Kunstleben durchaus entsprechende Gesetz der Mitte, wie es Aristoteles theoretisch begründet, aus seiner innersten Lebensbedeutung heraus durchbrechen müssen.[1] Indem es zum Ausdruck einer erweiterten individuellen Macht und Freiheit des Daseins geworden, nimmt es auch den menschlichen Charakter in seiner ganzen allseitigen Beweglichkeit und selbst in dem äußersten Extrem seiner Lebensrichtungen als ein in keiner Beziehung zu enges Organ auf. Das moderne Drama ist auch darin diese universale Menschheitsschöpfung geworden, daß

[1] Vgl. H. Th. Rötscher, Ueber dramatischer Charaktere. Nebst einer einleitenden Abhandlung über das Wesen dramatischer Charaktergestaltung (Berlin 1844), worin der Gegensatz der griechischen Tragödie und der Aristotelischen Kunstbestimmungen zum modernen Drama und vornehmlich zur Shakspeare'schen Darstellung des Bösen (besonders S. 29—46) vortrefflich entwickelt ist. Dieser geistreiche Kritiker hat sich sonst in seinen zahlreichen dramaturgischen Schriften nur wenig über das allgemeine Wesen der dramatischen Dichtung ausgesprochen. S. jedoch seinen Artikel im Rotteck und Welcker'schen Staatslexicon: Theater und dramatische Poesie in ihrem Verhältniß zum Staat.

es ſich auf künſtleriſch conventionelle Gränzen des Guten und Böſen durchaus nicht mehr einläßt, ſondern den brauſenden Strom des Lebens mit allen ſeinen Wellen und Stürmen auf ſein unendlich gewordenes Gebiet herübergeleitet hat. Das Drama der modernen Welt, welches auch das Böſe in ſeiner wildeſten dämoniſchen Gewalt zur Darſtellung aufgenommen, hat darin die Macht der Perſönlichkeit ſelbſt an den düſterſten und ſittlich verworfenſten Charakterbildern zu verherrlichen, und entnimmt die Kraft dazu aus dem Geiſt des modernen Bewußtſeins, das alle Gegenſätze und Widerſprüche des Daſeins in ſich freizulaſſen vermag, und ſie nicht in der Natur- und Götter-Nothwendigkeit bändigt, wie die antike Welt, ſondern ſie individuell ausſtürmen läßt, um ſie zuletzt in der freien Idee des menſchlichen Lebens verſöhnend aufzulöſen. Der dramatiſche Charakter kann in der modernen Welt zu einem höheren Grade von Schlechtigkeit und Bosheit heranſteigen, als in dem antiken Schickſalsnexus, weil er hier ganz allein auf ſich ſelbſt und ſeine menſchliche Verantwortlichkeit geſtellt erſcheint, und weil er die gleich dem innerſten Wachsthum der Blume ihn nothwendig drängende Aufgabe hat, ſich ſelbſt zu vernichten, wenn er nicht gut ſein, das heißt: in der

ewigen Idee des Lebens sich nicht harmonisch begränzen kann.

Dieser Selbstvernichtungsprozeß des bösen Charakters ist eine Hauptbewegung des modernen Drama's geworden, das darin seine äußere Gestaltungskraft wie seine tiefste Lebensinnerlichkeit fesselos walten läßt. Wie der Charakter hier überhaupt in seiner völligen Einheit mit der Handlung auftritt, so hat er auch das ganze unbegränzte Gebiet, so weit es das Drama für die objective Welt der thatsächlichen Ereignisse sich überweisen darf, ebenso für die subjective Welt als freien Spielraum seiner Individualität in Anspruch zu nehmen.

Im modernen Drama steht der Mann auf der Höhe seiner Thaten, und der Charakter mißt sich an seiner eigenen Handlung in allen seinen menschlichen und künstlerischen Dimensionen ab.

---

## 8. Verwickelung und Katastrophe.

Der dramatische Höhepunkt des Lebens ist die **Katastrophe**, welche der entscheidungsvolle Moment ist, der aus einer **Verwickelung** folgt und in der

dieſe eine alle weitere Lebensmöglichkeit zur Nothwendigkeit abſchließende Löſung findet.

Aus der künſtleriſchen Einheit der Handlung, die wir früher in ihr rechtes Licht zu ſtellen geſucht, erhellt ſchon von ſelbſt, daß die Verwickelung des Drama's, welche die Vorbereitung der Kataſtrophe iſt, nicht zu ausgreifend und bunt überladen geſchehen darf. Denn die Bedeutung der Kataſtrophe, die allerdings in gewichtigſter Schwere hereinbrechen muß, kann durch die Vielfältigkeit und künſtliche Verſchlingung der ausgeworfenen Fäden nicht erhöht werden, obwohl die großen Lebensmaſſen, welche der Geiſt des modernen Drama's von ſelbſt anzieht, zu der hohen Einfalt der Compoſition, wie ſie der antiken Poeſie eigen war, nicht mehr gelangen laſſen.

Auf der andern Seite hat ſich aber auch das heutige Drama, eben wegen dieſer ſeiner Beziehung zu einem verwickelter gewordenen Lebensprozeß, vor einer zu großen Einförmigkeit ſeines thatſächlichen Fortganges zu hüten. Von allen Seiten her Verwickelungsmomente anzuhäufen, immer neuen begebenheitlichen Zünd- und Exploſionsſtoff heranzuſchleppen, und Steine des Anſtoßes und der Ueberraſchung auf den Weg der Handlung zu werfen, um die Kataſtrophe länger und länger aufzuhalten, dies iſt ſchon

an ſich kein dramatiſches Verfahren, und kann nur von dem Epiker und Novellendichter mit wirklichem Erfolg ausgeführt werden.

Dagegen verlangt es das Recht der dramatiſchen Compoſition, die Verwickelung der Handlung und Charaktere ſo thatſächlich zu ſättigen, ihr Nichts, was in die Lebensidee des Ganzen gehört, vorzuenthalten, und das productive Bedürfniß des Stoffs nach ſeinem innern Maaß ſo reichlich walten zu laſſen, daß die Kataſtrophe nachher wie auf einer geſunden kräftigen Naturbaſis darauf ruhen und ſich um ſo entſcheidungsreicher als das letzte Glied einer großen vollen Lebenskette geltend machen kann.

Diderot[1] macht eine ſehr treffende Bemerkung, wenn er ſagt: daß man die Entwickelung vor dem Zuſchauer nicht verbergen dürfe! In der That darf ſich der Dichter dem Zuſchauer gegenüber nicht in ein Geheimniß hüllen, ſondern er muß den letzteren auf die Höhe ſeines eigenen ſchöpferiſchen Standpunktes zu ſich erheben. Es darf im Drama keine geheimnißvollen und unklaren Momente geben, auf welche die Handlung in ihrem Fortgang und in ihren Entſcheidungen ſich ſtützt. Wenigſtens muß dem

[1] Dialogue et Discours sur la poesie dramatique in den Oeuvres de Théâtre de Mr. Diderot; deutſch von Leſſing (Berlin 1781) II. 240.

Zuſchauer klar ſein, was der handelnden Perſon im Drama ſelbſt noch unklar geblieben ſein dürfte. Denn die Ueberraſchungen, die romanhafter Art ſind, haben in der dramatiſchen Poeſie nur einen geringen Werth.

Auf der anderen Seite dürfen aber auch nicht die Motive ſowie die begebenheitlichen Verwickelungen des dramatiſchen Charakters ſo fertig und durchſichtig ausgebreitet vor dem Zuſchauer daliegen, daß dieſer ſich gewiſſermaßen an den Fingern berechnen kann, wie ſich Alles ereignen wird.

Die geheimen Fäden der dramatiſchen Verwickelung müſſen dem Zuſchauer klar ſein, aber er muß nichtsdeſtoweniger noch mit ſeiner ganzen geiſtigen Spannung in denſelben verkettet bleiben, damit die Kataſtrophe eine ſolche auch für den Zuſchauer wird, und die dramatiſche Löſung als die Entwirrung einer ganzen menſchlichen Frage zugleich die wohlthuende Entlaſtung aller daran Betheiligten iſt.

Solche dramatiſchen Verwickelungen werden aber niemals taugen, wo der Zuſchauer den handelnden Charakter zu ſehr überſieht, und denſelben der Beſchränktheit zeihen muß, etwas nicht geſehen und bemerkt zu haben, was vor Aller Augen offenbar und unzweifelhaft iſt. Denn Alles eignet ſich zur dramatiſchen Darſtellung, nur nicht die Dummheit, die im

Ernſt als Verſtand und Charakter eingeführt werden ſoll.

---

## 9. Dialog und Monolog.

Als die Verbindungsform der dramatiſchen Darſtellung erſcheint der Dialog, welcher die plaſtiſche Gruppirung der Scene durch den Rede-Ausdruck innerlich ausführt, und darin das pulſirende Leben des Drama's in allen ſeinen Accenten und Tonarten auseinanderlegt.

Der Dialog hat nicht nur den inneren Charakter der Perſonen, ſondern auch das äußere Gewebe der Handlung zu tragen. In ihm ſchließt ſich das Geiſtige und Thatſächliche des Stücks individuell zuſammen, und er hat deshalb die unendliche Fülle des Inhalts mit dem feinſten charakteriſtiſchen Maaß zu verarbeiten. Der Dialog muß ein ſtraffer, ſtets angeſpannter Bogen ſein, deſſen Pfeile nach allen Richtungen hin ausfliegen, und niemals ihres Ziels verfehlen dürfen. Denn ein einziger lahmer Wurf vernichtet hier ganze Lebensmomente, während das Kleinſte und Einzelnſte, das durch den Dialog in ſeiner richtigen Bezeichnung ſteht, in die geſammte Lebensſchöpfung Licht und Wärme verbreitet.

Wie der Dialog, iſt auch der Monolog zu beurtheilen, der ein Zwiegeſpräch der handelnden Perſon mit ſich ſelbſt iſt, und in ſofern auch dialogiſch behandelt werden muß. Der Monolog darf ebenſo wenig ein einſames Selbſtgeſpräch, als eine müßige undramatiſche Betrachtung ſein, ſondern er muß als ein geiſtiges Moment der dramatiſchen Handlung erſcheinen. Im Drama giebt es keine Einſamkeit, und auch der Monolog, in welchem der Charakter ſich in ſeine innerſten Motive zurückzieht, muß eine Handlung für Alle ſein, die uns in derſelben Spannung hält, wie jede andere Action des Drama's.

Bei dem raſchen und ungeſäumten Vordringen, welches aller dramatiſchen Handlung von Natur eigen iſt, kann auch der Dialog nicht die Stätte müßiger Ergehungen ſein, welche für das Ganze keine charakteriſtiſche Bedeutung haben. Der Dialog, als dieſe geiſtige Concentration von Charakter und Handlung, ſteht in allen ſeinen Aeußerungsweiſen durchaus im Dienſt dieſer beiden dramatiſchen Haupt-Elemente, und muß denſelben ſtreng, raſch, erſchöpfend und mit möglichſt wenigem Zeitverluſt verſehen.

Denn das Drama iſt diejenige Dichtung, die am wenigſten Zeit mit Worten zu verſchwenden hat, und da die entſcheidende dramatiſche Stunde jeden Augen-

blick ſchlagen kann, ſo müſſen auch die Worte nach dem Maaß der Thaten und der auf ſie gerichteten Charaktere ſich begränzen.

So muß auch der Dialog als die Wortgebung der Charaktere ſich vor jeder falſchen Tonart hüten, die der individuellen Natur und Stimmung, wie auch der thatſächlichen Situation nicht angemeſſen wäre.

Der Dialog muß dem Charakter im Drama Alles geben, was zu ſeiner Hervorbringung nöthig iſt. Der Charakter empfängt vom Dialog nicht nur den Ausdruck ſeiner Seele, ſondern auch ſeine Phyſiognomie, ſeine mimiſche Bewegung, ſeine Geſtalt, ja ſelbſt ſeine Kleidung, welche der dramatiſche Dichter ſchon durch den Dialog dem Charakter anerſchaffen muß.

Denn der Dichter, der ſich in Bezug auf alle dieſe Dinge auf ſeine etwa in Parentheſe einzuſchaltenden Bemerkungen, auf die herkömmliche Theaterpraxis und auf das Talent des Schauſpielers verlaſſen wollte, würde dadurch dem Zufall anheimgeben, was Sache der dichteriſchen Production ſelbſt iſt, und durch die inneren Mittel derſelben von ihm beſchafft werden muß.

Der dramatiſche Dialog trägt in ſich die Kraft, eine ſo allſeitige und intenſive Mannigfaltigkeit von Ausdrucksformen aufzubauen, daß dadurch auch eine

vollständige mimische und plastische Abbildung des Charakters geschehen muß. In dem Tonmaaß, den Schwingungen und dem Farbenaufwand der Rede, in der ganzen individuellen Dialektik des Dialogs, muß der Dichter auch Gestalt und Physiognomie seiner Charaktere, ihr Gebärdenspiel, ihre Größe, ihre ganze leibliche Erscheinung, vorzuzeichnen und geistig auszuprägen verstehen.

Als der Meister dieser wahrhaft plastischen und körperzeugenden Kunst des Dialogs ist vor Allen Shakspeare zu nennen, dessen Charaktere sich stets so energisch und umfassend entweder in ihren eigenen Redeformen oder auch in der Contrastirung durch die Reden der Andern darlegen, daß über die Dimensionen ihrer Aeußerlichkeit niemals ein wesentlicher Zweifel übrig bleiben kann.

Der Schauspieler, welcher einen Shakspeare'schen Charakter darzustellen hat, wird über die zu wählende Maske niemals in einer großen Ungewißheit sein können, und er ist zur wirksamsten Herstellung derselben nur auf das richtige innere Verständniß des Dichters zu verweisen. Diejenigen Schauspieler, welche die höchste geistige Erkenntniß des Dichters haben, werden darum auch in der Regel in der Charaktermaske die glücklichsten und zutreffendsten sein, wie

dies unter den neueren deutschen Mimen namentlich bei Seydelmann als eine Haupt-Eigenthümlichkeit sich erwies.

Diese symbolische Eigenschaft des wahren dramatischen Dialogs kann sich, wie gesagt, bis auf die Kleidung erstrecken, denn eine Person im Schlafrock wird sich anders ausdrücken müssen als eine im Königsmantel, und die Lumpen des Bettlers bedingen eine andere Redeweise als Sammet und Seide der Vornehmen.

Wenn sich Shakspeare auch zuweilen in dem dramatischen Maaß der Diction zu vergreifen scheint, indem er gewisse hochtönende Wendungen Personen aus allen Ständen und auf allen Lebensstufen gleichmäßig giebt, so weiß er doch diese Ungehörigkeit, die bei ihm weniger eine dramatische Inconvenienz als ein Fehler des poetischen Stils seiner Zeit ist, stets durch die ächt plastische Figuration seines Dialogs, in dem am Ende Alles an seinen rechten Ort und in sein rechtes Licht kommt, auszugleichen.

## 10. Dramatiſcher Stil. Vers und Proſa.

Der wahrhafte dramatiſche Stil wird aber immer der ſein, wo die Sprache des Drama's die individuellen geiſtigen und mimiſchen Elemente des Charakters zu einer anſchaulichen Einheit gebracht und darin die ganze äußere und innere Bewegung des dramatiſchen Lebens feſt und ſicher abgebildet hat.

Der dramatiſche Stil erfordert darum den höchſten Tact des Genies, weil in ihm nichts gekünſtelt und geleimt werden darf, ſondern Alles wie eine unmittelbare Lebensſtrömung, in einem ebenen und harmoniſchen Maaß das Unendliche und Mannigfaltigſte einſchließend, daſtehen muß. In dem epiſchen und Romanſtil wird der Dichter mehr oder weniger ſeine eigene Individualität einmiſchen können, und dadurch auch ſeiner eigenen Stimmungen in ſeinem Werk ſich entledigen.

Dieſes ſubjective Behagen des Urhebers, das auch manches künſtliche Weſen in den Stil hineinbringen kann, verträgt das Drama nicht. Hier bedeutet das Wort im eigentlichſten Sinne den Mann, und ſtellt einen lebendigen menſchlichen Gliederbau

dar, in dem die kleinste Partikel den ganzen Organismus betrifft.

Das referirende Element, welches der epische Stil in sich trägt, wird demselben mancherlei Freiheiten und Abschweifungen gestatten, und ihn auch zu einer künstlicheren und verschlungeneren Satzbildung befähigen, als dem dramatischen Stil eigen sein darf. Der letztere ist nicht, wie der epische, um etwas Anderen willen da, das er bloß in Weise der Aufzeichnung vermittelt. Der dramatische Stil bedeutet sich selbst, insofern er der unmittelbare Ausdruck der Lebensthat ist und von dieser die ursprünglichen Farben und Darstellungstöne empfängt.

Ob **Vers** oder **Prosa** dem dramatischen Stil am besten eignen, wird sich aus allgemeiner Theorie schwerlich bestimmen lassen. Wenn auch das Drama vorzugsweise die Sprache des wirklichen Lebens zu reden hat, so steht es doch immer auch in seinen Ausdrucksformen auf der idealen Höhe, zu der alle Kunst unmittelbar durch ihre vergeistigende Natur erhebt.

Der Gebrauch des **Verses** kann daher die dramatische Darstellung in der Treue, welche sie der realen Wirklichkeit schuldig ist, nicht beeinträchtigen. Vielmehr hat das Drama seit der griechischen

Tragödie her als dieſe höchſte Lebens- und Kunſt-Schöpfung immer vorzugsweiſe den idealen Gang des Verſes ſich vorbehalten.

Nothwendig iſt aber dem Drama der Vers keineswegs, beſonders aber nicht in den Zeiten ſpäterer Kunſt- und Weltbildung, wo auch die Proſa ihr ſubſtantielles Weſen erhöht und in ihren eigenen Formen nicht mehr als ein Gegenſatz zu dem Element der Poeſie ſelbſt zu betrachten iſt.

Es wird weſentlich von der Stimmung, dem Bedürfniß und der Bildung eines Zeitalters abhängen, ob das Drama, welches auch darin der Repräſentant der Gegenwart iſt, aus dem Vers oder der Proſa die Technik ſeiner Darſtellung beſtreitet. Die Anforderungen der Epochen wechſeln ſich darin ab, und auch die Rückſicht auf die Zweckmäßigkeit, welche ſich in den verſchiedenen Zeiten der künſtleriſchen Cultur verändert, mag darüber zu entſcheiden haben. Wenn die poetiſche Bildung eines Volkes in Phraſen zu zergehen droht, und die Macht der überlieferten und ſchon geſchaffenen Formen ſtärker wird als das innere productive Vermögen, iſt die Proſa auch für die Sprache des Drama's einer ſolchen Zeit mehr anzurathen als der Vers.

Der Vers, der auch für ſich ſeine den Gedanken

bestimmenden Ueberlieferungen hat, wird leichter die gedankenlosen und conventionellen Wendungen benutzen als die Prosa, in der, was einer solchen Periode Noth thut, auf das allgemeine productive Grundelement des Geistes zurückzugehen ist.

Dies Bedürfniß scheint auch die gegenwärtige Zeit des deutschen Drama's zu empfinden, in dem mit Recht die Prosa wieder vielfach zum Organ der dramatischen Darstellung gemacht worden ist. Shakspeare mischte Verse und Prosa in charakteristischen Gruppen durcheinander, und prägte darin die Freiheit der dramatischen Darstellung auf das Beweglichste, jedoch stets mit einem bestimmten und ideegemäß beabsichtigten Eindruck, aus. Die Prosa eignet er aber keineswegs bloß den niederen Leuten und dem Volke zu, sondern sie tritt auch, wie im Lear, Othello und anderen Stücken, an Stellen bei ihm ein, wo gewissermaßen alle Lebensformen geplatzt sind, und der schmerzerfüllte, am Dasein verzweifelnde Geist in das allgemeine Wesen der Dinge zurücktreten möchte.

# Zweiter Abſchnitt.

## Der Urſprung der modernen Bühne.

## 1. Das Drama und die christliche Kirche.

Alle dramatische Kunst nimmt ihren Ursprung aus den religiösen Cultusformen der Völker. Die Kirche, wie ausschließend sie sich nachher auch stets gegen das Theater zu stellen suchte, hat doch immer und überall nur als Theater, in der Form dramatischer und theatralischer Darstellung, ihre erste Herrschaft befestigt.

Plutarch, in seinem Buch de Musica, will deshalb auch das Wort Theater, *Θέατρον*, von *Θεός*, Gott, ableiten, um damit die religiöse und gottesdienstliche Entstehung aller theatralischen Spiele zu bezeichnen.

Wenn aber das Theater auf *Θεός*, Gott, sich bezieht, so hängt es eben so sehr, und für den Etymologen vielleicht noch wahrscheinlicher, mit *Θεάομαι*, schauen, zusammen. Das Volk will seinen Gott schauen, und dies Bedürfniß des wirklichen Schauens, das sich mit dem bloßen Glauben an einen unsicht-

baren religiösen Inhalt nicht mehr begnügen will, zeigt sich schon gewissermaßen wie ein Erwachen des Skepticismus im Volksgeist, und erscheint als der erste Drang, etwas wissen zu wollen von der Wirklichkeit eines göttlichen Lebens.

Dieser Herausforderung des skeptischen Volksgeistes, wirklich einmal etwas von den göttlichen Dingen zu sehen, haben alle Religionssysteme nur dadurch entsprechen können, daß sie in dieser großen Verlegenheit sich die darstellende Kunst zu Hülfe gerufen, und daß die Kirche selbst theilweise sich in ein Theater verwandelt und das Drama selbst in ihrem heiligen Schooße geboren hat.

Man darf aber nicht annehmen, daß das Volk, welches immer nur von einem Instinct für die Wahrheit geleitet wird, in diesen theatralischen Darstellungen des göttlichen Inhalts, welche die Kirche giebt, etwas Anderes vollbracht sieht, als eine allmählige Zersetzung und Auflösung der religiösen und kirchlichen Formen, als eine Auslieferung der Priestertradition an das immer neu schaffende freie Volksbewußtsein. Darum sehen wir auch, wie in den ersten Theaterspielen der christlichen Kirche, in diesen religiösen und geistlichen Mummereien, und selbst in den ernstesten religiösen Festdarstellungen, sich bald

auch das komiſche Volks-Intermezzo eindrängt, welches burleske und oft im witzigſten Narrenton gehaltene Jahrmarktsſcenen mitten in die Darſtellung der geheimnißvollſten Lebensmomente Jeſu Chriſti hineinverlegt.

Der Volksgeiſt deutet dadurch, freilich oft in unpaſſender und widriger Weiſe, ſein Recht an, ſich in unmittelbare Nähe zu dem Inhalt der Religion zu ſtellen, und ihr den ganzen Muthwillen und die Eigenmacht ſeines irdiſchen Lebens gewiſſermaßen jauchzend entgegenzuſetzen. Und in dieſem Recht beſtärkt und beſtätigt ihn die Kirche ſelbſt durch die dramatiſche und theatraliſche Form, die ſie angenommen, und durch welche ſie bei aller Geſchicklichkeit der Prieſter doch immer bald verrathen muß, daß es jenſeits dieſer Formen noch eine Religion der Wahrheit und des reinen Geiſtes giebt, die man durch die bunten theatraliſchen Spiele des Cultus eigentlich nur umhüllt und umnebelt.

Die theatraliſche Kirche, mag ihre Mummerei nun in phantaſtiſchen Prozeſſionen oder im Buchſtabenformalismus der poſitiven Glaubensbekenntniſſe beruhen, die theatraliſche Kirche drängt überall ſelbſt ihren Gegenſatz und ihre Auflöſung in der Religion des Geiſtes, heraus, die wir im Mittelalter ſchon

durch die humoriſtiſche Volksoppoſition, die ſich dicht an die heiligen Traditionen ſtellt, angedeutet ſehen können.

Die chriſtliche Kirche hat darin gerade dieſelben Wendepunkte durchgemacht, wie das mythiſche Heidenthum. Wie das griechiſche Drama aus dem Dionyſosdienſt, ſo ging das moderne Drama aus dem kirchlichen Dienſt des Chriſtenthums und aus dem Leben Jeſu Chriſti hervor, welches Clemens Alexandrinus das Drama der Menſchheit (τὸ δρᾶμα τῆς ἀνθρωπότητος) nannte.

Der culturbringende, vermittelnde und erfüllende Gott Dionyſos, welcher als der Gipfel der antiken Welt- und Kunſtbildung erſcheint, ſtirbt in der antiken Objectivität, die zuletzt als eine aus ſich ſelbſt entgöttlichte und entleerte daſteht. In Chriſtus aber erwacht die unendliche Subjectivität der neueren Menſchheit als eine freie und ſich aus ſich ſelbſt beſtimmende.

Das plaſtiſche und lebensvolle, gewiſſermaßen dionyſiſche Prinzip, welches urſprünglich in der Sendung Jeſu Chriſti liegt, iſt von den Heiden der damaligen Zeit bei weitem richtiger erkannt worden, als von einem großen Theil der ſpäteren Chriſten ſelbſt, die eigentlich nur das Leiden Chriſti und ſeine

negative Stellung zur Welt zum Gegenstand ihrer Religion gemacht haben. Die erste Bemerkung, welche die Heiden über den erschienenen Christus machten, war die, daß er auch ein genießender Gott sei, und weil sie sahen, daß er Wein trank, nannten sie ihn οἰνοπότης, und riefen: „siehe, der Menschensohn isset und trinket!“ Christus erscheint auch in den ältesten Kunstvorstellungen der ersten Christen niemals als der gekreuzigte Gott, und Fr. Münter hat in seinem Buch: „Die Kunstsymbole der alten Christen“ (l. 7. 7.) mit ziemlicher Gewißheit gezeigt, daß die Vorstellung des Gekreuzigten in der ganzen ältesten Kirche durchaus unbekannt gewesen, wie man auch annehmen kann, daß die Kirche nicht vor Ende des siebenten Jahrhunderts die Crucifixe gekannt habe.

Dies eigenthümliche Verhältniß stellt sich uns noch beziehungsreicher in der Stellung der ersten christlichen Kirche zum Theater der heidnischen Völker dar, welches letztere sich noch lange, bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums hinein, pomphaft und mächtig anlockend erhalten zu haben scheint. Man muß es der christlichen Kirche nachsagen, daß sie zuerst gewaltige Anstrengungen machte, das antike Theater, an dem sie einen gefährlichen Nebenbuhler in der Gewinnung des Volksgeistes hatte, zu verdrängen,

und beide ſtanden ſich lange in einem durchaus feindſeligen und gereizten Verhältniß gegenüber: das antike Theater, in welchem gewiſſermaßen die fortdauernde Lebenskraft des Heidenthums in letzter Glorie ſich vertreten wollte, und die chriſtliche Kirche, welche trotz aller Verdammungsformeln, die ſie gegen das Schauſpiel ausſprach, doch bald fühlte, daß der reine Geiſt Jeſu Chriſti für die Völker noch nicht anlockend genug geworden war.

Das antike Theater führte ſeinerſeits in ſeinen eigenen ſceniſchen Darſtellungen den Kampf gegen das Chriſtenthum, und beſonders gab man zu Rom im erſten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung Stücke, in welchen die chriſtliche Religion verhöhnt und beſchimpft wurde. Die chriſtliche Kirche ſollte aber bald auf das Gebiet des Theaters ſelbſt hinübertreten, und ſie lernte zunächſt dem antiken Theater alle ſeine Vortheile abzugewinnen, was ſie zuletzt in der That dahin führte, daß die äußere Einrichtung des chriſtlichen Kirchengebäudes den räumlichen Verhältniſſen des antiken Theaters, an welche das Volk einmal durch die Gewohnheit gefeſſelt war, anpaſſend gemacht wurde.

Die altchriſtliche Liturgie ſelbſt, aus welcher alle heutigen noch im Gebrauch befindlichen herſtammen,

war nichts Anderes, als ein *ſymboliſches Drama*, in dem der Inhalt der chriſtlichen Religion mit groß-artigen Effecten in Scene geſetzt wurde, in welchem aber zugleich das Volk ſelbſt, als berechtigte dramatiſche Perſon mitſpielend, einen ſelbſtändigen Antheil an der religiöſen Handlung gewann.

Das ſymboliſch-liturgiſche Drama des Urchriſtenthums, welches die Kirche zum Mittelpunkt einer großen Volksgemeinſchaft, und die Religion zu einer frei aus ſich ſelbſt heraustretenden Volks-Action machte, es ſtellt uns den chriſtlichen Cultus in ſeinen reinſten und ächteſten Formen dar, die er ſpäter ſowohl in der römiſch-katholiſchen Kirche ſelbſt, wie auch in der proteſtantiſchen, nur wieder einbüßen, charakterlos verwaſchen und an die abſolute Prieſterformel verfallen laſſen konnte.

Man hat in unſerer Zeit auch das Urchriſtenthum wieder zu einem der Stichwörter des Tages gemacht, aber Diejenigen, welche bereitwillig verſprechen, uns in dieſe erſten geſunden Zeiten der chriſtlichen Religion wieder zurückzuführen, mögen vielleicht nicht bedenken, daß in dieſen Zeiten das Chriſtenthum noch durch und durch Volksreligion war, der Cultus ein frei von aller polizeilichen Dogmatik ſich geſtaltendes Volksdrama, und die chriſt-

liche Gesellschaft eine Verwirklichung der christlichen Liebe, die, nach den Ansichten der Apostel und ersten Kirchenväter, sogar auf eine Gemeinschaft des Eigenthums und auf einen Allen gleichmäßig zustehenden Antheil an den Erzeugnissen des Erdbodens sich erstrecken sollte.

Eine wirklich dramatische Handlung ist immer die, wo alle Theile als gleichberechtigte Träger der ihr eigenstes Wesen bestimmenden Idee erscheinen, und in dieser Bestimmtheit zu einer Action gegen einander herausgetreten sind. Darum verlor das christliche Abendmahl seine wahrhaft dramatische Bedeutung, sobald in den späteren Gestaltungen der Kirche das Volk gewissermaßen den Priestern weichen mußte und von dem berechtigten Mitgenuß der Communion ausgeschlossen wurde, wodurch an die Stelle einer dramatischen Handlung der bloß theatralische Prunk des Meßschauspiels, welches die Priester allein bestritten, eintrat. Die Reformation führte zwar das Volk als den zum Mitgenuß und zur Mithandlung berechtigten Körper des Gottesdienstes wieder an den Altar zurück, und besiegelte dadurch zuerst den Beginn einer neuen dramatischen Weltepoche, welche sich mit der Reformation heraufführte. Aber die Lutherische Messe selbst wurde doch mehr oder weniger nur

eine rationelle Abklärung der römisch-katholischen Elemente, und konnte die innere dramatische Lebenskraft der urchristlichen Liturgie nicht wieder in die Kirche zurückführen.

---

## 2. Die Mysterienspiele in Deutschland.

Wie die alte christliche Kirche ein wirklich dramatisches Element in ihrem eigenen Schooße trug, so war sie auch, den sinnlich verwöhnten Heiden gegenüber, bald immer mehr auf wirksame theatralische Darstellungsmittel, besonders bei ihren religiösen Festen, angewiesen. Vornehmlich war es die Feier des Osterfestes, die schauerlichen Momente der Passionswoche, das große geheimnißvolle Charfreitags-Drama und die wunderbare Palmsonntags-Prozession, welche letztere zuerst aus der Mitte der Kirche selbst ein theatralisches Spiel hervortreten ließ, indem Christus früher an diesem Tage auf dem sogenannten Palmesel reitend dargestellt wurde, welches entweder ein hölzerner oder auch ein lebendiger Esel war, der, mit Kränzen und Blumen geschmückt, und eine Patene mit der geweihten Hostie tragend, eine Puppe auf seinem Rücken umherführte, und diese Puppe war Jesus Christus selbst.

Dieſe Oſtergegenſtände ſind auch der Hauptinhalt aller dieſer kirchlich theatraliſchen Darſtellungen und Mummereien, welche in Deutſchland beſonders unter dem Namen der Myſterien, und in dieſem Lande vielleicht früher als anderswo, ihre Ausbildung erhielten. Dieſe bei allen Nationen verbreiteten Myſterienſpiele ſcheinen in Deutſchland ſchon zur Zeit Karls des Großen ſtattgefunden zu haben, und es giebt zwei Handſchriften alter Kloſterſchauſpiele aus dem Jahre 815, wie auch aus dieſer Zeit ein Verbot angeführt wird, wonach bei ſolchen Darſtellungen keine Prieſter- oder Mönchskleidung angelegt werden durfte. Unter den uns bekannt gewordenen Oſterſpielen iſt eines der älteſten und bemerkenswertheſten das ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi, welches in das zwölfte Jahrhundert geſetzt wird, und in dem der römiſche Kaiſer, verſchiedene Könige, die Kirche, die Synagoge und der Antichriſt auftreten. Der Antichriſt macht ſich zum Herrn aller Kaiſer und Könige, die ſich ihm tributpflichtig unterordnen, aber ſeine Macht wird gebrochen, die Monarchen kehren wieder zur Kirche zurück und ſühnen ihren Abfall von derſelben durch den Ausdruck der tiefſten Reue.[1]

[1] Pezii thesaur. noviss. anecdot. Vol. II. Part. 3. p. 183.

In die ursprünglich lateinische Sprache dieser Spiele scheint sich bald auch die Volkssprache selbst eingedrängt und damit ihr Recht auf den dargestellten Inhalt geltend gemacht zu haben. Insofern erscheinen diese theatralischen Formen der alten Kirche überhaupt als die eigentliche Vermittelung der Kirche mit dem Volksgeist. Der lateinische Gottesdienst konnte dem Volke den Inhalt der Religion nur verbergen, und die theatralischen Darstellungen der christlichen Glaubensgeschichte wurden gewissermaßen die erste, dem Volksverstand entsprechende Exegese des religiösen Stoffes, welche die Priester sonst nicht geben konnten und wollten, die sie aber als theatralische Lustbarkeit unbesorgt an das Volksbewußtsein auslieferten, wodurch denn Christus und die Apostel, ihre Thaten und ihre Leiden zuerst in eine warme menschliche und verständliche Nähe gerückt wurden. Man kann daher sagen, daß das Christenthum in die Welt hineingeschauspielert werden mußte, weil es sonst durch die Priester niemals eine volksthümliche Verbreitung gefunden haben würde. Die lateinische Sprache blieb zwar in den Mysterienspielen gewissermaßen die officielle Sprache des lieben Gottes und Jesu Christi selbst, die sich Anstandshalber nicht anders als in den Ausdrücken der kirchli-

chen Vulgata äußern durften, aber auch dieſe beiden erſten Perſonen der Gottheit wurden bald ſo gefällig, der lateiniſchen Vulgata zum Beſten des Volks eine artig gereimte deutſche Ueberſetzung hinzuzufügen.

In dieſer Form iſt durchgängig ein Oſterſpiel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, welches uns Mone aus einer St. Gallener Handſchrift mitgetheilt hat, und das in einer ſchon ziemlich feſten dramatiſchen Geſtalt in neun Handlungen das Leben Jeſu in ſeinen bedeutendſten Momenten darſtellt. So heißt es z. B. in dem Geſpräch zwiſchen Jeſus und Petrus über die Fußwaſchung:

**Petrus.**

Non lavabis mihi pedes in aeternum.
Herre Meiſter, es ſoll nit ſein,
Daß Du waſcheſt die Füße mein.

**Jeſus.**

Si non lavero te, non habebis partem mecum.
Läßeſt Du Dir die Füße nit
Waſchen hier zu dieſer Zit,
So inhaſt Du ſicherlich
Keinen Theil an meinem Rich.

**Petrus.**

Domine, non tantum pedes meos, sed et manus et caput.
Herre, die Rede ſoll nit ſein,
Waſche nit alleine die Füße mein,
Waſche mir das Haupt und auch die Hand,
Eh ich ſo dure werde gebannt. —

Dieſe erſte Volksdramatik der neueren Völker, die wir zuerſt aus einem freien Ineinanderleben von Volk und Kirche heraustreten und auf dieſem Grunde in den Myſterienſpielen ſich geſtalten ſehen, zeigt aber in ihren Formen noch überwiegend einen epiſchen Charakter auf, indem ſie die Handlungen, welche ſie darſtellt, weniger in ihren entſcheidenden thatſächlichen Momenten und in dem eigentlich dramatiſchen Umſchlagen der Charaktere und Verhältniſſe erfaßt, als es ihr vielmehr darauf ankommt, cykliſch und gruppenweiſe eine ganze Reihe von Handlungen und Perſonen vorüberzuführen, die ihre Bedeutung in dem Geſammtverlauf der ganzen Entwickelung und ihren Endpunkt in einer letzten ſich anſchließenden Handlung finden.

Wir ſehen dies namentlich bei jenen Darſtellungen des Neuen Teſtaments, bei den großen Paſſionsſpielen und Apoſteldramen, deren Darſtellung oft mehrere Wochen hintereinander dauerte, wie auch bei den Heiligen-Schauſpielen, die immer biographiſch einen geſammten Lebensverlauf zum Gegenſtand haben. Dieſe dramatiſchen Spiele halten darin noch den allgemeinen Charakter des Mittelalters feſt, das eine cykliſche Zuſammenhäufung von Lebensgruppen

iſt, die ſich nacheinander abwickeln, wie auch die bildenden Künſte in dieſer Zeit am liebſten Alles gruppenweiſe darſtellen.

In dieſer Art ſind auch die erſten ſceniſchen Einrichtungen des modernen Volksdrama's charakteriſtiſch. Der berühmte Julius Cäſar Scaliger (Poetic. 1561. I. c. XXI.) beſchreibt uns noch die Weiſe der Myſteriendarſtellungen in Frankreich, wie er ſie zu ſeiner Zeit, in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts, geſehen. Die Perſonen, welche in einem Stück aufzutreten hatten, ſtellten ſich alle zu gleicher Zeit auf der Bühne vor den Zuſchauern auf, und pflegten während der ganzen Handlung nicht abzutreten, auch wenn ſie nichts mehr zu ſprechen hatten, indem die ſchweigenden für abweſend angeſehen wurden. Daſſelbe beſtätigt Riccoboni in ſeiner Geſchichte des franzöſiſchen Theaters, indem er bemerkt, daß das Theater in den Myſterienſpielen Paradies, Hölle, Himmel und Erde zu gleicher Zeit darſtellte und daß dieſe Decoration niemals verändert wurde, wie auch immer die Handlung ſelbſt wechſeln mochte. Die Erde bildete den mittleren Theil zwiſchen Himmel und Hölle, und ſtellte bald Jeruſalem, bald das Vaterland irgend eines Heiligen oder Patriarchen vor. Auf die Erde ſah man bald Engel vom Himmel herunterſteigen,

bald Teufel aus der Hölle heraufkommen, um ihren Einfluß auf die menschlichen Handlungen zu üben.

In einem mittelniederländischen Osterspiel, welches Haupt in seiner Zeitschrift für deutsches Alterthum mittheilt, erscheint Gott Vater hoch oben auf einem Gerüste in schneeweißem Talar, mit langem Silberbart. Unmittelbar zu den Füßen des Himmelsgerüstes aber gähnte der Höllenschlund, der durch einen Kasten vorstellig gemacht wurde, welcher sich öffnen und schließen konnte, je nachdem die Teufel zur Welt heraufkommen oder nach verrichtetem Tagewerk wieder in die Hölle hinabfahren wollten. Der obere Raum des Höllenkastens, an dessen Seite das Gerüste des Gottesthrons befestigt war, repräsentirte zugleich die Erdenwelt.

In dem Stücke selbst vermißt sich Lucifer, seinen Thron neben dem Thron Gottes aufrichten zu wollen, in welchem Vorsatz er durch einige aufrührerische Engel bestärkt wird, die aber mit ihm zugleich in die Hölle hinabgestoßen werden. Nun erst sehen wir Gott Vater mit der Schöpfung des Menschen sich beschäftigen, worauf die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese folgt.

Wenn auch zum Theil bei diesen Vorrichtungen schon kühne Maschinerieen im Werke gewesen zu sein

ſcheinen, ſo ſtellt ſich uns doch darin gewiſſermaßen der Naturzuſtand der modernen Bühne dar, der in einem ſolchen Nebeneinander der Gruppirung freilich noch nicht dieſen dialektiſchen Wechſel der individuellen Momente kennt, in denen ſpäter der ächte Begriff des modernen Drama's ſich beſtimmt, der aber in ſeiner Einrichtung zugleich auf die thätige Mitwirkung der Phantaſie des Zuſchauers rechnet, die hier allerdings ſelbſt die Ausführung der vom Dichter gegebenen Andeutungen unternehmen muß und dadurch leichter in eine ſchöpferiſche Stimmung verſetzt wird, welche den ganzen geiſtigen und künſtleriſchen Eindruck der Darſtellung erhöht.

Obwohl dieſe Theaterzuſtände allerdings manches Widerſinnige mit ſich bringen mußten, ſo waren ſie doch zugleich die erſte kühne Durchbrechung der antiken klaſſiſchen Bühnengeſetze, indem ſie Raum und Zeit, an deren Einheit die antike Scene gefeſſelt war, maaßlos durcheinanderwarfen, und darin ſchon die ungebundene Vielbeweglichkeit des modernen Volksgeiſtes bethätigten.

Auch in Deutſchland waren die erſten theatraliſchen Darſtellungen auf die größte Freiheit und Natürlichkeit der Scene berechnet, da die erſten Myſterienſpiele, außer in den Kirchen, größtentheils auf

dem Markt und den öffentlichen Plätzen, ohne allen theatraliſchen Hintergrund, ſtattfanden. Im Jahre 1412 wurde zu Bautzen auf dem Markt ein Spiel von der heiligen Dorothea aufgeführt, wobei die Zuſchauer größtentheils auf den Dächern der Häuſer ſaßen, und es ſich ereignete, daß das Löbauiſche Haus unter der Laſt einſtürzte und viele Perſonen zerſchmetterte. Vor dem Markgrafen Friedrich von Meißen wurde im Jahre 1322 zu Eiſenach ein Spiel von den zehn Jungfrauen gegeben, welches in dem Thiergarten von den Geiſtlichen und ihren Schülern geſpielt wurde, und wobei die Chronikenſchreiber die Seltſamkeit erzählen, daß, als die fünf klugen Jungfrauen den fünf thörichten kein Oel geben wollten, und letztere bei den Heiligen und der Mutter Gottes vergebens baten, und das Urtheil der Verdammniß auf ſich zogen, der Markgraf darüber außerordentlich zornig geworden ſein ſoll, indem er ſagte, daß die chriſtliche Religion nichts tauge, wenn ſich Gott nicht über uns erbarme, und die Fürbitte der Jungfrau Maria und aller Heiligen nichts helfen könne, in welchem Unmuth er vom Schlage getroffen wurde, und lahm und ſtumm blieb bis zu ſeinem bald darauf erfolgten Ende.

Bei dieſen früheſten deutſchen Darſtellungen ſchei-

nen jedoch schon Larven bei einzelnen Figuren, auch charakteristische Kostüme, die Hof oder Magistrat lieferten, und bald auch künstlichere theatralische Maschinerieen in Anwendung gekommen zu sein.

Wie es in Deutschland in frühester Zeit oft bei solchen Mysterien-Aufführungen herging, darüber hat uns das Volksbuch vom Eulenspiegel (in der dreizehnten Historie) eine interessante Nachricht aufbehalten, die in dieser Beziehung als eine klassische Stelle angeführt zu werden pflegt. Eulenspiegel kam nämlich nach manchen Abenteuern zu einem Pfarrer, der ihn zu seinem Küster machte. Von diesem Pfarrer wird erzählt, daß er sich ein Kebsweib gehalten, welches einäugig war, und auf das Eulenspiegel einen Groll hatte, weil sie ihn wegen seiner schelmischen Streiche bei seinem Herrn angab. „Während dieser Zeit nun", heißt es in der Geschichte weiter, „sollten sie zur Osterfeier spielen die Auferstehung unseres Herrn. Und dieweil nun die Leute nicht gelehrt waren, auch nicht lesen konnten, so nahm der Pfarrer sein Kebsweib und that sie in das heilige Grab, statt eines Engels. Da nun das Eulenspiegel sah, nahm er zu sich drei der einfältigsten Leute, die da zu finden waren, daß sie die drei Marieen vorstellten, und der Pfarrer stellte Christum vor, mit

einem Panier in seiner Hand. Darauf sagte Eulenspiegel zu den einfältigen Leuten: wenn der Engel fragt, wen Ihr suchet, so sollt Ihr sagen: des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Nun begab sich's dann, daß die Zeit herankam da sie spielen sollten, und der Engel fragte sie: wen suchet Ihr? Sie antworteten, wie sie Eulenspiegel gelehrt, und sagten: wir suchen des Pfaffen einäugiges Kebsweib. Und da konnte der Pfaffe hören, daß sein gespottet ward. Und als des Pfaffen Kebsweib das vernahm, wollte sie aufstehen aus dem Grab und dem Eulenspiegel mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber sie verfehlte sein und traf einen von den einfältigen Leuten, der eine von den drei Marieen vorstellte. Dieser gab ihr wieder eine Maulschelle, und darauf ergriff sie ihn bei den Haaren. Das sah sein Weib und kam herbeigelaufen und schlug des Pfaffen Kebsweib. Als das der Pfaffe sah, warf er hin seine Fahne und lief herzu seinem Kebsweib zu helfen. So gab denn einer dem andern tüchtige Stöße und Püffe und ward ein großer Lärm in der Kirche. Da nun Eulenspiegel sah, daß sie einander alle in der Kirche bei den Ohren hatten, ging er seiner Wege hinaus und kam nicht wieder." — —

Diese Volksfigur des Eulenspiegel sehen wir

hier nicht ohne Bedeutung in die erſten volksthümlichen Geſtaltungen und Darſtellungen des modernen Drama's eintreten. Das Element des Narrenthums, in ſeinen Berührungen mit dem Chriſtenthum ſelbſt und mit dem kirchlichen Cultus, bildet überhaupt die ſpezifiſche Grundlage für dieſe erſten dramatiſchen Aufführungen, welche den Urſprung der modernen europäiſchen Bühne in ſich bergen.

In dieſem Eulenſpiegel ſtellt ſich uns eben dies Element der volksthümlichen Narrheit, welches auch die kirchliche und religiöſe Tradition ergreift, als ein eigenthümliches deutſches Volkselement dar, und zwar ſo, daß dieſe volksthümliche Narrheit zugleich als eine dialektiſche und zerſetzende Kraft mitten in die Volks- und Geiſteszuſtände eindringt, und dadurch zu einem reformatoriſchen Princip im Schooße des Volkslebens ſelbſt wird.

Bei jenen Myſterienſpielen hatte ſchon in ganz äußerlicher Weiſe der Narr gewiſſe Ruhepunkte und Pauſen der Darſtellung zu vermitteln gehabt, indem er oft an die blutigſten und ſchauerlichſten Momente der chriſtlichen Ueberlieferungen unmittelbar ſeine Späße anreihte, um zu ſceniſchen Vorbereitungen oder ſonſtigen Uebergängen Zeit zu laſſen. Das Element des Narrenthums miſcht ſich aber bald auch

in das innere Leben der Darſtellung ſelbſt ein, und die Entwickelung der heiligſten und geheimnißvollſten Momente nimmt einen närriſchen Charakter an. Man kann ſagen, daß in der Idee der Narrheit ſich der eigentliche geſunde Menſchenverſtand der neueren Völker conſtituirte und ſich dadurch mitten in der Religion und dem kirchlichen Cultus ſelbſt eine Befriedigung erſchuf.

In Deutſchland beſonders ſehen wir das Element der Narrheit ſchon ſeit frühen Jahrhunderten als ein wahrhaft nationales eingebürgert. Es hatte im Volksbuch des Eulenſpiegel eine beſtimmte Perſönlichkeit angenommen, es hatte im Reineke Fuchs unter der Thiermaske ſo ſinnreich die Oppoſition gegen Fürſten und Pfaffen verborgen, in Sebaſtian Brand's Narrenſchiff ſich zu einer großen ſittlichen Geißel über alle Stände und Geſchlechter gemacht; in Joh. Geiler von Kaiſersberg hatte es ſogar die Kanzel des Straßburger Münſters beſtiegen, um dort über die Schiffsladung der Brand'ſchen Narren zu predigen, und Erasmus von Rotterdam hatte in ſeiner berühmten Lobrede der Narrheit (Moriae encomium) dies Element ſchon als ein reformatoriſches aufgegriffen und daraus die eindringlichſte Zeitſatire gegen die dialektiſche Theologie und gegen die Dumm-

heit und Unwiſſenheit der Mönche gemacht. Luther ſelbſt, in der Zueignung ſeiner Schrift „an den chriſtlichen Adel deutſcher Nation“ nannte ſich mit ächtem Welthumor einen Narren, und bezeichnete es als eine Pflicht gegen ſeinen Gott und die Welt, auch einmal, wie er ſagt, „Hofnarr zu werden“, indem er ſich in dem Augenblick, wo er ſein Reformationswerk gründlicher unternahm, als der wahre Nachfolger jener Hofnarren erſchien, deren Narrheit darin beſtanden, das Selbſtbewußtſein des Volkes und der Machthaber zu erwecken.

Dieſer wehmüthige Drang des Volkes, ſich ſelbſt zum Narren zu machen und aus Allem Narrheit zu weben, iſt die innere Widerſtandskraft, durch welche das Volk den Druck der beſtehenden Verhältniſſe und die Laſt der ihm aufgebürdeten Traditionen erträgt. Wenn es die Traditionen nicht thatſächlich abwerfen kann, ſo macht es eine Narrheit daraus, welche die ideale Vermittelung mit der Wahrheit in ſich trägt. Dieſes volksthümliche Vermittelungsprinzip der Narrheit haben ſelbſt Staat und Kirche im Mittelalter jederzeit bereitwillig anerkannt, indem die Fürſten ſich in ihren Hofnarren gewiſſermaßen eine beſoldete Oppoſition hielten, die ein vollkommen organiſirtes Hofamt geworden war, und die Kirche feierte in

ihrer eigenen Mitte das Narrenfeſt, welches in den älteſten Zeiten des Chriſtenthums an den Weihnachtstagen begangen wurde, mit Anklang an jene freien December-Saturnalien der Römer, auf welche das chriſtliche Weihnachtsfeſt übergegangen war.

Das Narrenfeſt und die Narrenmeſſe ſcheinen namentlich in Paris mit ſolchen Zügelloſigkeiten, poſſenhaften und üppigen Umtrieben aller Art, die in der Kirche ſelbſt ſtattfanden, gefeiert worden zu ſein, daß Verordnungen der päpſtlichen Legaten zur Regulirung dieſer chriſtlichen Saturnalien ſchon frühe erſchienen. Du Cange (in ſeinem Gloſſar) berichtet uns, daß die Theilnehmer des Feſtes während einer ſolchen Narrenmeſſe in abenteuerlichen Masken herumtanzten, unzüchtige Lieder ſangen, am Altar aßen und poculirten, mit Würfeln ſpielten, Koth oder altes Leder in die Rauchfäſſer warfen und damit räucherten.

In ähnlicher Weiſe wurde auch ein kirchliches Eſelsfeſt gefeiert, das ebenfalls beſonders in Frankreich ſeine Stelle fand, und in einigen Städten am Weihnachtstage, in anderen zum Andenken an die Flucht Mariä nach Aegypten begangen ward. Es wurde dann eine Eſelin (wahrſcheinlich auch mit ſpecieller Erinnerung an Bileams Eſelin) mit einem

Chorrock behangen und in feierlicher Prozession unter zahlreicher Begleitung der Geistlichkeit und des Volkes durch die Straßen in die Kirche geführt. Erst im funfzehnten Jahrhundert gelang es, in Frankreich namentlich den Anstrengungen der Sorbonne, diese Narrenfeste wenigstens aus der Mitte der Kirche selbst zu vertreiben, wodurch sie aber mit ihren Christenthum und Narrheit verbindenden Darstellungen in die dramatischen Volksspiele selbst übergingen und den Hauptgegenstand derselben ausmachten.

An besonderen Theaterverordnungen für die Kirche fehlte es überhaupt schon seit den frühesten Zeiten nicht. Ein Verbot dieser Art gegen die unzüchtigen Possenspiele, die sich in den christlichen Cultus selbst eingedrängt hatten, findet sich schon in der berühmten Gesetzsammlung las Partidas, die von dem Spanischen König Alphons X. (seit 1252) veranstaltet worden, und worin zugleich eine Gränze des Erlaubten für die theatralischen Aufführungen der Kirche festgestellt wurde, indem z. B. Darstellungen von der Geburt Christi, von der Kreuzigung und Auferstehung, nach jener Verordnung zu den vorzugsweise verstatteten und gewünschten gehören sollen, „zumal sich die Leute dabei erinnern mögen, daß sich das Dargestellte einst wirklich begeben hat".

Durch jene theatraliſchen Aufführungen ſpielte aber die Kirche ſelbſt die Keime ihrer eigenen Zerſetzung und Vernichtung mitten in das Volksleben hinüber, und dieſe Saat gedieh reichlich in den Myſterienſpielen, deren Aufführung bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts dauerte, und dann in den Faſtnachtsſpielen, in denen vornehmlich das deutſche Volksdrama auf einer beſtimmten nationalen Grundlage ſich fortbildete. Das Drama gewann bei andern Nationen, namentlich bei den Spaniern, bei weitem früher eine kunſtgemäße und freie Ausbildung ſeiner Formen, während es in Deutſchland lange auf dieſem allgemeinen Grunde des wogenden Volksgeiſtes, als ein halb allegoriſcher, halb humoriſtiſcher Ausdruck deſſelben, ſich bewegte.

In jenen geiſtlichen Spielen vermiſchte ſich aber die Figur des Narren häufig auch mit der des Teufels. Wie die Fürſten der Hofnarren bedurften, um zu ſich ſelbſt zu kommen, das Volk aber des Narren, um auf ſeine Schulter die Laſt der beſtehenden Traditionen abzuwälzen, ſo bedurfte das Chriſtenthum des Teufels, den zu beſiegen und deſſen Werke zu zerſtören Chriſtus in die Welt gekommen iſt. Er iſt nach der älteſten chriſtlichen und kirchlichen Vorſtellung eine urſprüngliche Volkskraft, die für ſich ſelbſt

ſo mächtig werden kann, daß Gott ſelbſt ſich in einen Kampf mit ihr einzulaſſen hat, um ſie wieder ſich zu unterwerfen.

Der alte chriſtliche Volksteufel, wie er in den Dichtungen und dramatiſchen Spielen erſcheint, iſt aber auch wieder nur dieſer Narr des Chriſtenthums, in deſſen Behandlung ſich auf die luſtigſte und gemüthlichſte Weiſe eine Zerſetzung der kirchlichen Vorſtellung von dem Böſen vollbringt. Wenn man in neueſter Zeit zum Theil von Staatswegen verſucht hat, den Teufel wieder zu reſtauriren als ein rechtmäßiges und gewiſſermaßen unveräußerliches Beſtandſtück des poſitiven Chriſtenthums, ſo daß es hier und da faſt mit zur Anſtellungsfähigkeit gehört, wieder an einen perſönlichen Teufel zu glauben, ſo ſollte man lieber an dem alten chriſtlichen Volksteufel in den Myſterien- und Faſtnachtsſpielen lernen, wie das Volk ein urſprünglich Böſes in der Welt niemals anzuerkennen vermocht hat, ſondern dieſe Idee durch ſeine lächerliche Darſtellung des Teufels und aller ſeiner Genoſſen ſtets auf das Entſchiedenſte verſpottet und vernichtet. Der Volkswitz zeigt ſich nur ſo reich und unerſchöpflich in der von ihm erdichteten Mythologie des Teufels, um durch einen komiſchen Contraſt den Grundgedanken des Volkes,

daß in der Welt Alles von Natur gut sei, und daß die Erde überall nur Gott gehöre, desto siegreicher zur Geltung zu bringen.

Eine andere eigenthümliche Wesenheit, welche sich in den Mysterienspielen bei allen Völkern bemerklich macht, ist die in diesen dramatischen Anfängen herrschende enge Verbundenheit des Tragischen und Komischen, welche durchaus noch keine entschiedene Sonderung von Tragödie und Komödie weder innerlich noch äußerlich hervortreten läßt, eine Sonderung, die überhaupt nicht ursprünglich in Sinn und Richtung des modernen Völkergeistes liegt, und die erst später, bei fortgeschrittener Kunstbildung, und gewissermaßen aus gelehrter Aneignung der antiken Poesie heraus, aus dieser auch in die neuere Kunst wieder hinübergenommen wird.

Sämmtliche Mysterienspiele der modernen Völker gehören ebenso sehr der Tragödie wie der Komödie an, worin sich die unendliche Freiheit und zugleich der vielseitige Kampf des neuen Weltbewußtseins ankündigt, für welches das Tragische und das Komische eigentlich nur zwei verschiedene Ausstrahlungen einer und derselben Lebens-Idee sind.

## 3. Die Fortbildung des deutschen Volksdrama's durch die Reformation.

Die Reformation war die glückliche und gesunde Zeit des deutschen Nationallebens, und wenn wir in England, Frankreich, Italien, Spanien sehen, wie die höhere Pflege der dramatischen Kunst und des Theaters zuerst von den Höfen und den Fürsten ausgehen mußte, so haben wir es in Deutschland in dieser Epoche nur mit dem deutschen Volke selbst zu thun, das hier den kurzen Rausch genießt, über sein Dasein selbst zu bestimmen und es zum Gegenstand seiner eigenen Schöpfungskraft zu machen.

In diesem Element erwuchs auch das deutsche Drama zu einem allseitigen Volksbegriff in unserer Nation, in den alle Stoffe und Richtungen des deutschen Lebens sich zu einer nationalen Gestaltung drängten, und Deutschland würde, wie kein anderes Land, ein Nationaltheater und eine Volksbühne haben, wozu in der Reformationszeit die großartigste Grundlage gelegt wurde, wären nicht jene großen historischen Bewegungen des deutschen Volksgeistes wieder rückgängig geworden, und wäre nicht Deutschland, nachdem es in der Reformation auch zu einer neuen politischen National-Einheit angesetzt hatte,

bald darauf doch wieder in dieſe vielen deutſchen Hofhaltungen zerfallen, in deren Intereſſe es lag, dem Volksgeiſt ſeine ſchaffende Eigenmacht zu nehmen, und auch das nationale Volksdrama mehr und mehr nach dem bon plaisir der Herrſcher, nach dem was für die Ohren des Hofes taugte, zurechtzuſtutzen. So wurden aus dem Volke Unterthanen und aus dem Volksdrama Hoftheater gemacht.

Im Jahrhundert der Reformation aber hatte der productiv gewordene deutſche Volksbegriff in die dramatiſche Kunſt auch die Kämpfe des öffentlichen Lebens hineingeſpielt und das Theater zu einer weſentlichen Bildnerin des reformatoriſchen Geiſtes der Zeit zu erheben geſucht.

Der höhere Begriff von dem Volke iſt überhaupt ein Begriff des Proteſtantismus, und wir müſſen gerade den proteſtantiſchen Urſprung dieſer Idee allwege feſtzuhalten und zu behaupten ſuchen. Der bekannte K. L. v. Haller ſtellte in ſeiner berühmten Reſtauration der Staatswiſſenſchaften den Satz auf, daß eine Nation nichts Anderes heiße, als eine Menge zerſtreuter Leute, welche durch den Staat polizeilich zuſammengehalten würden, was ſich denn eine wirkliche Nation in der That nur aus einer augenblicklichen Zerſtreuung gefallen laſſen könnte. Dieſe

Ansicht, die noch heutzutage hier und da nur zu sehr ihre Geltung ausüben will, sie erscheint bereits durch die Bewegungen der Reformation in ihrem innersten Wesen vernichtet, indem zuerst in Luther's Bibel-Uebersetzung das nationale Element, und zwar der eigenste einheitliche Organismus des Nationallebens, die Sprache, zum eigentlichen Träger der göttlichen Offenbarung gemacht, und darin der Volksgeist, als eine in sich selbst bestimmte historische und göttliche Macht, als die wahre Bewegungsmacht der Geschichte anerkannt wird. Wie Luther, als der erste geistige Volkstribun der Deutschen, selbst ein Mann aus dem Volke und eines Bauern Sohn gewesen, so waren es in dieser Zeit auch vorzugsweise arme Leute, Handwerker, Schullehrer und Prediger, welche den dramatisch gewordenen Volkscharakter der Deutschen nun auch poetisch in Scene zu setzen suchten.

Schon im funfzehnten Jahrhundert hatten Männer, wie der patriotische Barbier und Meistersänger Hans Volz, Verfasser von vier derb witzigen und gemüthskräftigen Fastnachtspielen, die, wie der Dichter selbst, auf protestantischem Lebensgrunde stehen, und Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer, der ernst und schwungreich die Hempacher Schlacht besang, und in zehn Fastnachtspielen sich mit witzigem

Uebermuth erging, das deutsche Volksdrama bestimmter zu formen gesucht. Beide Männer waren in der deutschen Stadt Nürnberg heimisch gewesen, die uns überhaupt in dieser Zeit als ein eigenthümlicher Mittelpunkt für die Pflege der dramatischen Kunst in Deutschland erscheint, und wo auch der große Schuhmacher Hans Sachs als der eigentliche Begründer des kunstmäßigeren deutschen Drama's auftritt.

Für die Entwickelung dieses Dichters und für die der deutschen dramatischen Kunst überhaupt war es aber gerade charakteristisch gewesen, daß dieselbe in einer ächt deutschen Bürgerstadt, in der kein Hof-Element Einflußgebend werden konnte, geschah. Es ist möglich, daß die deutsche dramatische Kunst, wie sie vorzugsweise von Nürnberg ausging, sogleich einen weltfreieren und darum weniger kleinstädtisch eingeengten Charakter entwickelt hätte, wenn Nürnberg etwa Paris, London oder Madrid gewesen wäre. Der Mangel einer großen deutschen Welthauptstadt, eines Deutschland vereinheitlichenden Centralsitzes, war es aber überhaupt, welcher die deutsche Reformation hinderte, in einen großen weltgeschichtlichen Schwung zu kommen, und dadurch, was ihr ewig gefehlt hat, auch zu einer Thatsache der politischen Freiheit für Deutschland zu werden. Die deutsche Reformation

ſelbſt verengte und verkleinſtädterte ſich allmählig, und wie Hans Sachs in ſeinen Stücken oft den lieben Gott ſelbſt wie einen guten Nürnberger Hausvater reden läßt, ſo zeigten ſich auch die deutſchen Fürſten, welche das Reformationswerk in die Hände genommen hatten, bald nur wie ängſtliche Kleinſtädter der Glaubensfreiheit, indem ſie mit der letzteren einen bürgerlichen Kleinkram anfingen, und hausväterlich beſorgt nur ſoviel davon an ihre Unterthanen abließen, als für den kleinen Hof und Staat ſelbſt nicht gefährlich werden konnte. So verlor das proteſtantiſche Kirchenregiment, welches die deutſchen Fürſten damals aus den Händen des Volkes an ſich genommen, ſofort ſeine hiſtoriſche Größe und Freiheit, und die deutſche Nationalbühne, die auf dem Grunde des ächten deutſchen Volkslebens ſelbſt eine Nationalbühne erſten Ranges hätte werden können, konnte zuerſt ſelbſt von den begabteſten Geiſtern nicht über den Nürnberger Stadt-Horizont hinausgeführt werden.

Bedeutend waren aber immerhin die Anſtrengungen zur Gründung eines deutſchen Volkstheaters, wie ſie in Nürnberg gemacht wurden, wo ſich ſchon frühe eine ſatiriſche Volksbühne gebildet hatte, die ſogar mit einem Chor, gleich dem Theater der alten

Griechen, verſehen geweſen, wie denn überhaupt die künſtleriſche, geſellige und geiſtige Ausbildung dieſer Stadt auf einer ſo hohen Stufe ſtand, daß Luther in der Zueignung einer kleinen Schrift („daß man die Kinder zur Schule halten ſoll") begeiſtert ausruft: „Nürnberg leuchtet wahrlich in ganz Deutſchland wie eine Sonne unter Mond und Sternen, und gar kräftiglich alle Städte beweget was daſelbſt im Schwange geht!"

Auf die Form und Geſtaltung der dramatiſchen Arbeiten des Hans Sachs ſcheinen aber Terenz und Reuchlin von beſonderem Einfluß geweſen zu ſein. Die ſchon in ſehr früher Zeit in Deutſchland verſuchten Uebertragungen des Terenz, wie auch die neuere lateiniſche Dramatik, mit welcher Reuchlin beſonders durch ſeine scenica progymnasmata und ſein Drama Sergius vorangegangen war, hatten überhaupt in dieſer Zeit einen bedeutenden Einfluß auf eine kunſtmäßige Entwickelung der deutſchen dramatiſchen Poeſie gewonnen. Die Kenntniß des Terenz, welche der Hervorbildung der Formen des deutſchen Volksdrama's ſo förderlich wurde, erhielt noch einen beſonderen Anhalt durch die Aufführung lateiniſcher Schauſpiele in den Schulen, die hier zu einem eigenthümlichen Gebrauch geworden waren und

in einigen Ländern sogar zur Schulvorschrift gehörten. Luther selbst begünstigte dies durch eine Aeußerung in seinen Tischreden, wo er in dieser Beziehung sagt: „Und Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Buhlerei darin sein, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches fürwenden, und um derselben willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht sollte Komödien lesen und spielen."

Es bildete sich dadurch, da man den Terenz natürlich bald durchgespielt hatte, eine eigenthümliche lateinische Schuldramatik in Deutschland, welche von Schülern und Studenten, zuweilen wohl auch von den Lehrern und Geistlichen selbst gespielt wurde, und die für die protestantische Welt, die kein theatralisches Kirchengepränge, keinen Bilderdienst und keine Mysterienspiele mehr hatte, gewissermaßen an die Stelle derselben zur Befriedigung ihrer Schaulust zu treten anfing.

Das Publikum, welches diese lateinischen Aufführungen in den Schulen und Klostersälen herbeizogen, bestand bald auch, deutscher Gemüthlichkeit gemäß, aus den Frauen und Kindern der Lehrer und aus den Familien der Schüler, für welche dann zum Ver-

ſtändniß des lateiniſchen Schauſpiels bald deutſche Prologe und Vorberichte, und auch theilweiſe deutſche Uebertragungen einzelner Scenen eingeſchaltet wurden. Bei dem zotenhaften Grundelement, welches den Charakter dieſer Zeit färbte, und worin ſich eigentlich nur die phyſiſche und geiſtige Geſundheit derſelben wiederſpiegelte, konnte es ſelbſt in dieſen lateiniſchen Schulkomödien nicht fehlen, daß ſich die derbſten Dinge einmiſchten.

Aber auch die drängenden reformatoriſchen Conflicte der Zeit wurden in dieſe Schulkomödien oft gewaltig hineingeſpielt. So ließ Anton Schorus aus Hochſtraten in Brabant, der Lehrer der ſchönen Wiſſenſchaften in Heidelberg war, daſelbſt durch ſeine Schüler eine Komödie aufführen, deren Inhalt und Tendenz ihm die bitterſten Verfolgungen zuzog. Es erſchien nämlich in dieſem Stück die Religion ſelbſt, als hülfsbedürftiges flehendes Weib umherziehend und vor den Paläſten der Könige, Fürſten und Großen mit mitleiderregender Stimme Einlaß und Herberge begehrend, aber überall wo ſie anklopfte fand ſie nur verſchloſſene Thüren und ſchnöde Abweiſung. Von den reichen und vornehmen Leuten verſtoßen, floh die Religion zu dem niedrigſten Pö-

bel, zu den Aermſten des Volkes, und dort fand ſie Aufnahme und Pflege, Liebe und Anerkennung.

Dieſe Komödie ſcheint in ihrer Zeit ein ſo ungeheures Aufſehen erregt zu haben, daß der Ruf davon ſelbſt bis zu den Ohren des Kaiſers Karl V. gedrungen war, der eine ſtrenge Unterſuchung und Beſtrafung dieſes Vergehens befahl und damit den Churfürſten von der Pfalz Friedrich II. beauftragte. „Was wird man von den Großen denken", ſchrieb Karl V. an den Churfürſten, „was wird man denken, wenn es erlaubt ſein dürfte, die Großen als Verfolger der Religion auf dem Theater auszupoſaunen?" Der Churfürſt, nachdem er ſich die Komödie des Schorus verſchafft, erkannte natürlich auch bald den frechen und gefährlichen Uebelthäter darin, und Schorus konnte ſich nur noch durch die Flucht retten, einige ſeiner Schüler aber wurden von dem Rector der Akademie ins Gefängniß geworfen.[1] Die Tendenz des Schorusſchen Stückes würde aber heutzutage, wo die Religion umgekehrt bei den vornehmen Leuten ihren Hauptzufluchtsort gefunden, nicht mehr wahr ſein. Dieſen excluſiven Begriff der Religion kannte man aber zur Zeit des Schorus noch nicht, obwohl ihn Karl V. bereits durch ſein Verbot geltend zu machen

[1] Vgl. Flegel Geſchichte der komiſchen Litteratur Bd. IV. S. 297.

ſchien, da es ihn verdroß, daß die eigentlich geſunde Fortentwickelung von Religion und Kirche nur im Volke ſelbſt leben ſolle.

Dieſer Kaiſer wurde überhaupt in dieſer reformatoriſchen Epoche nicht nur von den Widerſprüchen ſeiner Zeit, die er nicht begriff, und ſeines Charakters, der allen Parteien ſich hingeben wollte, ſondern auch von der theatraliſchen Kunſt der Zeit mehrmals empfindlich behelligt. In dieſer Beziehung iſt eine ihm vorgeſpielte Pantomime ſehr berühmt geworden, welche der Jeſuit Maſenius in ſeinem speculum imaginum veritatis occultae aufbewahrt hat, und die vielleicht eine der erſten Pantomimen war, die in Deutſchland zur Aufführung kamen. Der Inhalt derſelben wird folgendermaßen berichtet: Eines Tages, als ſich Kaiſer Karl zu Augsburg befand, und mit ſeinem Bruder, dem römiſchen König Ferdinand, bei Tafel ſaß, erſchienen vor ihm einige Schauſpieler und baten um Vergunſt, den Kaiſer während des Eſſens durch einige Pantomimen ergötzen zu dürfen. Der Kaiſer gewährte ihre Bitte und die Pantomime begann.

Zuerſt erſchien ein Mann in der damaligen Tracht eines Doctors; auf ſeinem Rücken ſtand mit großen Lettern geſchrieben: Johann Capnio oder Reuch-

lin; er trug ein Bündel Holzſcheite, die er hin und wieder auf dem Boden umherſtreute und ſich dann entfernte; nun trat ein Anderer auf, der die verſtreuten Holzſcheite ſammelte, ſich bemühte die geraden von den krummen zu ſondern und ſie dann alle ordnen wollte. Weil es ihm aber natürlich nicht gelingen konnte, die krummen Scheite gerade zu machen, und alle in gehörige Ordnung zu bringen, entfernte er ſich mit einer Gebärde des Unwillens wieder, und man bemerkte jetzt, daß auf ſeinem Rücken die Worte ſtanden: Erasmus von Rotterdam. — Nun erſchien ein Mönch, auf deſſen Kutte man den Namen Luther bemerkte. Er trug glühende Kohlen und Brände, legte dieſe unter die von Erasmus aufgeſtapelten Scheite und blies ſo lange hinein, bis das Holz in hellen Flammen aufloderte. Nachdem dies geſchehen, ging er mit vergnügter und ſelbſtzufriedener Miene von dannen. Nach ihm kam ein Mann in kaiſerlichen Gewändern, der, als er die Flamme erblickte, ſein Schwert zog und damit, um die Gluth zu dämpfen, heftig in das Feuer ſchlug. Als er aber nun die Flamme nur noch gewaltiger auflodern machte, entfernte er ſich zornig. Hierauf erſchien ein Geiſtlicher in päpſtlicher Kleidung, der entſetzt den heftigen Fortſchritt der Flamme betrachtete und angſtvoll nach

einem Mittel umherblickte, ſie zu löſchen. Er gewahrte jetzt in der Ecke zwei gefüllte Eimer, die er herbeiholte; um mit der flüſſigen Maſſe, die er über das Feuer ausgoß, daſſelbe zu löſchen. Aber da zeigte ſich, daß die Eimer ſtatt des vermeintlichen Waſſers Oel enthalten, und nun die neu gekräftigte Flamme nur um ſo kräftiger und gewaltiger emporloderte, ſo daß der päpſtliche Repräſentant in Verzweiflung fortlief. Damit endete das Spiel, welches den Kaiſer und ſeinen Bruder durch ſeinen deutlichen und geiſtreich dargeſtellten Sinn dermaßen empört hatte, daß raſch befohlen wurde, die Schauſpieler zu ergreifen und feſtzuhalten, die aber plötzlich ſpurlos verſchwunden waren. —

Die Schulkomödien aber, die in Deutſchland einen ſo bedeutenden reformatoriſchen Charakter erhielten, wurden durch einige ausgezeichnete Dichter, die in dieſer Form vorzugsweiſe ihr Talent und ihren Zeiteifer geltend machten, immer reicher angebaut und gaben denſelben zugleich den Anſtoß zu der weiteren freieren Ausbildung dieſer Form. Unter dieſen Dramatikern der Reformationszeit iſt beſonders der ſächſiſche Schulmeiſter und Pfarrherr Paul Rebhuhn zu nennen, deſſen „geiſtig Spil von der gottfürchtigen und keuſchen Frawen Suſanne“ (Zwickau 1536) ſchon in

einer gewiſſen äußeren Kunſtbildung ſich darſtellt und eine ſtreng bibliſche und chriſtliche Richtung ſeltſam genug mit einer Nachbildung der Formen der griechiſchen Tragödie vereinigt. Das genannte Stück hat ſehr regelmäßig geformte Chöre, in denen der Dichter oft ganze Odenſtrophen einmiſchte.

Paul Rebhuhn ſchrieb ſeine Stücke in deutſcher Sprache, und ſoll ſich auch mit einer deutſchen Grammatik, die er vorzugsweiſe aus Luther's Schriften ſchöpfen wollte, beſchäftigt haben. Die achtſylbigen Jamben, die dem deutſchen Drama bis dahin eine klappernde und beengende Eintönigkeit gegeben hatten, verwandelte er in ſeiner Suſanne, wie auch in ſeiner Hochzeit zu Cana in drei-, vier- und fünffüßige Jamben und Trochäen, die er nach Erforderniß des inneren Ausdrucks wirkſam abwechſeln zu laſſen verſteht. Einer ſeiner Zeitgenoſſen ſcheint ihm die Suſanne wieder in die einmal volksthümlich beliebten achtſylbigen Jamben umgeſchrieben zu haben, denn in einer neuen Ausgabe dieſes Stückes verwahrt ſich Rebhuhn ausdrücklich dagegen und erklärt die beſtimmten Abſichten, die er mit ſeinem Versbau verbinde.

In Zwickau, wo die Stücke des Rebhuhn gedruckt erſchienen, und in dieſer ganzen Gegend ſehen

wir überhaupt die dramatiſche Dichtung der Zeit beſonders lebhaft ergriffen, und Zwickau wetteifert mit Nürnberg in der eifrigen Pflege des Drama's und der Bühne. Charakteriſtiſch iſt dabei dies, daß überall, wo die Reformation und der Proteſtantismus am lebendigſten eindringen, zugleich die Cultur des Drama's und Theaters vorzugsweiſe beginnt, und zwar von Seiten dieſer proteſtantiſchen Schullehrer, Cantoren und Prediger ſelbſt, die alle in dieſer Zeit dramatiſch geſtimmt und begabt erſcheinen und in ihren ſceniſchen Aufführungen die in Handlung getretene Welt des Proteſtantismus dem Volke verkündigen.

So war auch Zwickau vorzugsweiſe eine Reformationsſtadt geworden, und hatte von Wittenberg aus die Elemente des Proteſtantismus kräftig aufgenommen, ja ſogar ſchöpferiſch zu entwickeln angefangen. Es ſchienen in dieſer Stadt eigenthümliche innere Bewegungen ſtattgefunden zu haben, aus denen die Geſchichtsſchreibung noch ein merkwürdiges Zeitbild zu erneuern hätte. Unter Anregung Thomas Münzer's, der ſein früheres Leben in Zwickau zubrachte, regten ſich hier die erſten Keime der Wiedertaufe, und eine ſocialiſtiſche Handwerkerverbindung, an deren Spitze der Tuchmacher Klaus Storch ſteht, zeichnet auf deutſchem proteſtantiſchen Lebensgrunde

die erſten Spuren eines auf Gemeinſchaftlichkeit des Eigenthums gegründeten Communismus ab. Die Schullehrer und Prediger von Zwickau aber ſchrieben Dramen und veranſtalteten theatraliſche Vorſtellungen. Beſonders ließ der in Zwickau geborene, nachher in Deſſau lebende Schulmeiſter Joachim Greff regelmäßig alle Sonntage bibliſche Stücke aufführen, deren er ſelbſt eine nicht geringe Anzahl verfaßte, ſo ſeine „Tragedia des Buches Judith in deutſche Reime verfaſſet“ (Wittenberg 1536), ſeine Mundus, ein ſchön newes kurzes ſpil von der Welt Ardt vnd Natur“ (Wittenberg 1537) u. ſ. w. Ein anderer Zwickauer Dramatiker iſt Joh. Ackermann, von dem zwei bibliſche Stücke bekannt ſind: „Spil vom verlornen Sohn“ (Zwickau 1536) und „Ein Spil von dem frommen gottfürchtigen Manne Thobias (Zwickau 1539). Man kann nicht läugnen, daß der Stand der proteſtantiſchen Geiſtlichen, den wir hier in dem dramatiſchen Geiſt der ganzen Reformationsepoche thätig ſehen, darin auf der weltfreien und lebenskräftigen Höhe ſich zeigt, von der er ſpäter, verſtrickt in dogmatiſchen Satzungsgeiſt und eingeengt durch poſitive Bekenntnißformeln, nur allzu ſehr wieder heruntergeglitten.

Dieſe kleinen ſächſiſchen, märkiſchen und thüringi-

ſchen Prediger in der Reformationszeit, denen wir eine ſo reiche Blüthe lebendiger dramatiſcher Dichtkunſt verdanken, und die in den von ihnen veranſtalteten Bühnen-Aufführungen in den Kirchen, Schulen, auf den Märkten und auf den Schützenhöfen zum Theil dieſelben Stoffe behandelten, die das Volk in den alten katholiſchen Myſterienſpielen und Moralitäten geſehen, aber mit dem Unterſchiede, daß ſie den Inhalt und die Gegenſtände der Religion, welche die alte Kirche in ihren Myſterien-Aufführungen theatraliſch abgenutzt und zerrieben hatte, in dem freieren Geiſt der neuen Lehre gewiſſermaßen wiedergebaren und neu zuſammenfügten, dieſe proteſtantiſchen Prediger und Theaterdichter waren regſame Männer des Volkes, die noch keine geheimen Conduitenliſten über ihre Abendmahlsgänger zu führen brauchten, und darum Zeit gewannen, für das Volk zu ſchreiben und zu dichten.

Das moderne Theater und Drama empfängt überhaupt damals von der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit nicht nur dieſen kräftigen Anſtoß ſeiner Erhebung und Bildung, ſondern auch die erſte Anerkennung ſeiner höheren ſittlichen und geiſtigen Bedeutung, die bei den Kirchenvätern und den katholiſchen Theologen noch eine ſo leidenſchaftliche Verkennung gefunden.

Wie Luther darüber dachte, indem er meinte, daß, wenn man keine Komödien lesen und spielen dürfe, man auch die Bibel nicht lesen könne, haben wir schon oben aus einer Stelle seiner Tischreden ersehen. Er selbst war mit seinen Studenten in Wittenberg den Theater-Aufführungen der Zeit vorangegangen. Nur Calvin, in welchem der Reformationsstandpunkt sich in einem engherzigen Purismus der Sitten verknöcherte, verwarf auch Drama und Theater, gegen welche das von ihm zu einer protestantischen Inquisition eingerichtete Consistorium zu Genf den strengsten Bann aussprechen mußte, und es gab in jener schweizerischen Republik lange keine Schauspiele. Durch das erste System der theologischen Moral aber, welches aus der evangelischen Kirche hervorging, und das Joh. Conr. Dürr zum Verfasser hat (zuerst 1662 gedruckt), erhielten Drama und Theater eine ganz neue Anerkennung, wie sie bis dahin noch nie von der Seite der Kirche her ausgesprochen worden war. Dürr vertheidigt nämlich das Schauspiel gegen die Ansicht der alten Kirchenväter, und bezeichnet den Stand des Schauspielers für einen nützlichen und anerkennenswerthen, weil er ein natürliches Talent zur Darstellung menschlicher Sitten, Handlungen und Schicksale und zum lebendigen Ausdruck der Schön-

heit der Tugend und der Häßlichkeit des Laſters verwende, worin die dramatiſche und theatraliſche Kunſt nicht mehr Tadel verdiene, als die rhetoriſche und poetiſche, und er ſetzt den Zweck der Schauſpiele darein, daß ſie, wie er ſich ausdrückt, „Gottes Weltregierung vor Augen ſtellen, Klugheit lehren, zur Tugend ermuntern, vom Böſen zurückſchrecken.“

Den weiteren Verfolg, ſowie die näheren Angaben dieſer Periode des deutſchen Drama's hat die Literaturgeſchichte zu liefern. Für unſern Zweck konnte es uns an dieſer Stelle nur auf die obigen Andeutungen ankommen.

## 4. Die Myſterienſpiele der Franzoſen.

Um die Elemente, welche bei dem Urſprung der modernen Bühne beſtimmend und thätig geweſen, vollſtändig zu überblicken, haben wir uns jetzt auch der dramatiſchen Anfänge der anderen europäiſchen Nationen, namentlich bei den Franzoſen, Italienern, Spaniern und Engländern, bei denen es aus denſelben Urſachen und zum Theil in denſelben Richtungen hervorging, zu veranſchaulichen. Auch bei dieſen Völkern ſehen wir die dramatiſche Form ein-

treten als den Beginn einer neuen geſchichtlichen Lebensepoche, welche das epiſche Behagen früherer Zuſtände ablöſt und unterbricht, und gewiſſermaßen eine vorgehende Entzweiung des ganzen Daſeins ankündigt. Der Bruch, welcher mit der beginnenden Geſchichte entſteht, und durch den alle Gegenſätze der Wirklichkeit erwachen, iſt überall der Anfang der dramatiſchen Formen, in welche ſich darum auch die ganze Skepſis des aufgehenden Weltverſtandes, die Zweifel an Religion, Kirche und Staat, auf das Schneidendſte hineinſetzen.

Wir betrachten zuerſt die dramatiſchen Anfänge der Franzoſen. Die hiſtoriſche Plaſtik des franzöſiſchen Nationalcharakters läßt uns dies Volk auch vorzugsweiſe als ein dramatiſches und dramatiſch befähigtes erſcheinen. Die erſte Entſtehung des Drama's knüpft ſich auch hier an dieſe freien theatraliſchen Kirchendarſtellungen, welche in dem chriſtlichen Cultus ſelbſt, wie auch in der volksthümlichen Anſchauung der Heiligengeſchichte ihren Stoff und ihre Formen empfingen. In einzelnen Theilen von Frankreich war aber ſchon frühe durch die umherziehenden Spielleute, Jongleurs und Troubadours ein dramatiſches und theatraliſches Element gepflegt und ausgebreitet worden. Spuren dramatiſcher Dichtkunſt

und eines ziemlich organiſirten Theaterweſens findet man unter den provençaliſchen Dichtern ſchon in ſehr früher Zeit. Die recht eigentlich aus dem provençaliſchen Naturell hervorgegangene lyriſche Gattung der Tenzone hatte als dieſer dialektiſche Streit- und Wettgeſang mehrerer Dichter ſchon einen unläugbar dramatiſchen Charakter an ſich; er begründete die ſchärfſte Ausbildung des Dialogs, wo es entweder zwei Dichter waren, die in dieſer poetiſchen Streitform einander gegenüberſtanden, oder auch in kunſtreicher Verſchlingung der Gegenſätze mehrere Perſonen, die daran Theil nahmen, und in welchem Fall die Tenzone zu der Bedeutung eines poetiſchen Turniers ſich ausdehnte.

Die Anfänge theatraliſcher Darſtellung zeigten ſich aber ſchon bei jenen umherziehenden Spielleuten und Jongleurs, die zu ihren Liedern auch das Talent mimiſcher Ausführungen und Beluſtigungen fügten, und damit ſowohl die Vornehmen auf ihren Schlöſſern, wie das Volk auf den Marktplätzen zu unterhalten hatten. Indem dieſe Jongleurs entweder auf ihre eigene Hand im Lande umherwanderten, oder einen höher geſtellten Troubadour, dem die Gabe des eigenen Vortrags ſeiner Lieder verſagt war, in deſſen Dienſt begleiteten, beſtand ihr Hauptgeſchäft zunächſt

in dem Spielen der Inſtrumente, unter denen beſonders Harfe, Cither und die der heutigen Geige verwandte Viole die gebräuchlichſten waren, obwohl auch noch viele andere, und zum Theil unverſtändliche, wie Mandore, Monocord, die ſiebzehnſaitige Rote, außerdem Trommel, Caſtagnetten, Geige, Sackpfeife, Leier, Pauke, in den provençaliſchen Gedichten vorkommen.[1] Dabei waren aber die Jongleurs zugleich im eigentlichſten Sinne des Wortes Seiltänzer und Gaukler, die in allerhand figürlichen Darſtellungen und körperlichen Kunſtſtücken geübt ſein mußten. Sie führten auch Frauen mit ſich (Jongleresses), die ihrerſeits die ihnen angemeſſenen Rollen bei ſolchen Gaukeldarſtellungen übernahmen, und ſo ſcheinen ſie bald zu organiſirten Geſellſchaften ſich verbunden zu haben, die ihre mimiſchen und muſikaliſchen Vorſtellungen auch mit Worten und einem beſtimmten Inhalt ausfüllten.

Von Conſtanze, der Gemahlin des Königs Robert, wird erzählt, daß ſie dieſe Ergötzlichkeiten der Pantomimen, an die ſie ſich in ihrer Heimath, der Provence, gewöhnt hatte, um das Jahr 1009 auch nach Paris verpflanzen ließ. Daß jedoch dies provençaliſche Komödiantentreiben auch zügelloſe und

[1] Vgl. Diez, die Poeſie der Troubadours S. 43.

ſcandalöſe Entartungen mit ſich brachte, geht aus vielen geſetzlichen Verordnungen hervor, welche gegen dieſe Mimen ergingen, wie denn ſchon Philipp Auguſt von Frankreich dieſe Schützlinge Conſtanzens wieder verbannen ließ, was ſein Enkel Ludwig IX., der Heilige, wiederholen mußte.[1]

Jedenfalls haben wir hier die erſten Entwickelungen des modernen Schauſpielerweſens vor uns, das durch einzelne provençaliſche Dichter, die ſchon beſtimmter ausgeführte dramatiſche Compoſitionen unternahmen, auch kunſtmäßiger angebaut wurde. So wird von Anſelme Faidit, dem Sohn eines Bürgers aus Avignon (um das Jahr 1220), erzählt, daß er nicht nur Dichter und Muſiker geweſen, ſondern auch als Komiker und Schauſpieldichter ſich ausgezeichnet habe, wie er denn ſeine Komödien und Tragödien oft für ein Honorar von 3000 Livres verkauft haben ſoll. Auch heißt es, daß er ſelbſt die theatraliſchen Darſtellungen anordnete, und alles Geld, welches die Zuſchauer zahlen mußten, einzog, wodurch er bedeutende Summen gewann. Eine Zeitlang ſtand er auch in Dienſten König Richard's von England, nachher führte er zwanzig Jahre hindurch ein umherſchweifendes und abenteuerliches Pilgerleben. Auf

[1] Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. 164.

ſeinen Streifzügen verführte und heirathete er eine Nonne aus Air in der Provence, Namens Guillaumone de Soliers, die jung, ſchön und geiſtreich war, und ihrem Gatten, deſſen Lieder ſie ſang, bei ſeinen poetiſchen Vorſtellungen half. Da ſie aber ebenſo liederlich war, wie Anſelme Faidit ſelbſt, ſo geriethen beide auch wieder in große Dürftigkeit. Eine Komödie des Faidit wird unter dem Titel l'heregia dels Peyres (die Ketzerei der Väter) erwähnt, ein ſatiriſches Stück, welches Boniface Marquis von Montferrat auf ſeiner Villa öffentlich darſtellen ließ. Die Komödie bezieht ſich auf die freien Religionsbewegungen der Waldenſer und Albigenſer, welche letzteren gerade zur Zeit des Dichters in der Provence große Verbreitung, aber auch heftige Verfolgung Seitens des römiſchen Stuhls gefunden hatten. Boniface war ein entſchiedener Freund und Beförderer dieſer Richtungen, und der Dichter verfaßte deshalb ſeinem Gönner zu Gefallen dies Stück, in dem er die Verfolger und Verdammer der Albigenſer ſelbſt als die eigentlichen Ketzer darſtellte.[1] Noſtradamus (Les vies des plus celèbres et anciens poètes provençaux, 1575) erzählt uns, daß Faidit dieſe Ko-

[1] Vgl. Parfait, histoire du théâtre français I. 17. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. 19.

mödie ganz heimlich verfaßt und sie nur dem Marquis von Montferrat gezeigt habe, der aber von ihrer treffenden satirischen Tendenz so hingerissen wurde, daß er die öffentliche Darstellung des Stückes auf seinem Gebiet veranstaltete. Auch Petrarcha (im vierten Capitel seines trionfo de l'amore) spricht von diesem Dichter, und soll einige seiner Sachen nachgeahmt haben.

Die Arbeiten der provençalischen Dramatiker sind leider nicht bis auf uns gelangt, aber man findet sie häufig und an verschiedenen Orten mit so bedeutender Hinweisung angeführt, daß wir noch einige der bekanntesten dieser Dichter näher bezeichnen müssen. Besonders erwähnenswerth sind: Luco de Grimauld (gestorben um das Jahr 1308), der einige beißende Komödien gegen den Papst Bonifaz VIII. geschrieben haben soll, und auf obrigkeitliches Einschreiten genöthigt wurde, sie selbst zu verbrennen, bei einem glücklichen Gedächtniß lernte er sich jedoch seine Arbeiten noch vorher sammt und sonders auswendig, und wußte sie dadurch später wiederherzustellen. Er erlitt das tragische Schicksal, daß er in Folge eines Liebestrankes, den ihm seine Geliebte, um sich seine Neigung zu erhalten, eingegeben, rasend wurde und sich mit eigener Hand den Tod gab. —

Ferner iſt René von Anjou, König von Sicilien und Neapel und Graf der Provence, als Verfaſſer mehrerer Komödien zu nennen.[1]

Am bedeutendſten unter allen Troubadours aber ragt mit dramatiſchen Arbeiten B. de Paraſols (um 1383) hervor, der fünf Tragödien ſchrieb, in denen er das ganze Leben der Königin Johanna von Neapel (deren Arzt ſein Vater geweſen) darſtellte. Er eignete dieſe Stücke dem damals in Avignon reſidirenden Papſt Clemens VII. zu, welcher den Dichter dafür mit dem Canonicat zu Siſteron belohnte, deſſen er jedoch nicht lange mehr genoß, da er bald darauf an Gift ſtarb. Vielleicht war ein Motiv zu dieſer tragiſchen Todesart die Richtung ſeiner Tragödien ſelbſt, die eigentlich mehr eine dramatiſche Aufdeckung aller Lebensgräuel der genannten Königin, als eine poetiſche Darſtellung waren. Die erſte dieſer Tragödien führte den Titel l'Andriasse, und behandelt die Ermordung des André, erſten Gemahls der Johanna, durch Verſchworene, deren Leiter Charles Prinz von Duras war. Der Dichter läßt Johanna unter allen ihren Thränen und Klagen doch keineswegs als unſchuldig erſcheinen, wie ſie auch bald

[1] Vgl. Parfait, Histoire du théâtre français I. 13. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. 109.

darauf durch das Eingehen einer neuen Heirath mit dem schönen Prinzen Louis, ihrem Vetter, beweist. Die zweite Tragödie hieß la Tharanta, und behandelt die Zeit des glücklichen Ehelebens zwischen Louis und Johanna, das nur durch den Bruder des ermordeten André, Louis den Großen, König von Ungarn, getrübt wurde, der nach Italien kam, um diese Schandthat zu rächen. Das bedrohte Königspaar flüchtete sich zum Papst Clemens VII., der ihnen zwar seinen Schutz unter großen Ehrenbezeugungen angedeihen ließ, die bedrängte Lage der Königin aber zugleich zu einem profitablen Handel benutzte, indem er sie nöthigte, ihm die Stadt und Grafschaft von Avignon für 80,000 florentinische Goldgulden zu verkaufen, unter welcher Bedingung er auch ihre Heirath mit dem Prinzen Louis von Tarent anerkannte. Parasols dritte Tragödie führte den Titel la Malhorquina, und zeigte die Königin Johanna in ihrer dritten Ehe mit Jacob von Arragonien, den sie jedoch nur als Gatten genießen, nicht aber als herrschenden König neben sich sehen wollte. Da er ihr jedoch untreu wurde und ein anderes Weib liebte, ließ sie ihm einfach den Kopf abschneiden. In der vierten Tragödie, l'Allamanda, verheirathet sich Johanna mit einem deutschen Prinzen, Otto von Braunschweig, mit dem

ſie in einem ſehr guten Einverſtändniß lebt; er wird aber von Karl Durazzo, dem General des Königs von Ungarn, in einer Schlacht beſiegt und zum Gefangenen gemacht. Durazzo erobert Neapel, und läßt Johanna ſowohl wie ihren Gemahl in ſeiner Gegenwart erdroſſeln. In einer fünften Tragödie, la Johannela oder la Joannada betitelt, ſcheint Paraſol gewiſſermaßen eine Recapitulation der ganzen Lebensgeſchichte der Johanna von Neapel vorübergeführt zu haben, was man aus der Bemerkung des Noſtradamus ſchließen kann, daß der Dichter darin nichts darzuſtellen vergeſſen, was dieſer Königin von ihrem ſechſten oder ſiebenten Jahre an bis zu dem verhängnißvollen Ende ihrer Tage begegnet ſei. —

Im funfzehnten Jahrhundert ſonderten ſich in Frankreich ſchon die einzelnen dramatiſchen Gattungen auf beſtimmten Theatern, deren es vornehmlich drei gab, und unter denen zuerſt das Theater der Paſſionsbrüderſchaft (Confrairie de la Passion) zu nennen iſt. Dies waren zuerſt aus dem gelobten Lande heimkehrende Pilger geweſen, die auf den öffentlichen Plätzen und an den Straßenecken die frommen und bildlichen Eindrücke, die ſie von der Anſchauung des heiligen Grabes mitgebracht, ihren Landsleuten vorſpielten. Dies ſcheint im zwölften oder dreizehn-

ten Jahrhundert ſtattgefunden zu haben, aber erſt am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bildete ſich daraus eine feſt organiſirte Geſellſchaft, welche jetzt in ihren regelmäßigen Darſtellungen von Myſterienſpielen beſonders auch die Leidensgeſchichte Chriſti aufführte, und ſich durch dies Paſſionsſtück (zuerſt 1380 geſpielt) vorzugsweiſe ihren Ruhm erwarb, ſo daß ſie ſich nach demſelben auch den Namen der Paſſionsbrüderſchaft beilegte. Dieſe erſte ſtehende Geſellſchaft in der europäiſchen Theaterwelt erhielt im Jahre 1402 ihr beſonderes Privilegium, durch das ſie ſich förmlich conſtituirte.

Jenes große bibliſche Drama aber, welches die Paſſionsbrüder als das Myſterienſpiel von der Paſſion unſres Herrn Jeſu Chriſti zur Aufführung brachten, wollen wir hier noch kurz in ſeiner eigenthümlichen Zuſammenſetzung ſchildern. Es ſtellte in dramatiſchen Bildern das Leben des Meſſias von ſeiner Taufe durch Johannes bis zu ſeinem Begräbniß dar, war aber ſo umfangreich, daß ein Tag zur Darſtellung deſſelben nicht ausreichte, und man es in einzelnen Abtheilungen mehrere Tage hintereinander aufführen mußte. Jede ſolche Abtheilung, die auf einen Tag kam, war gewiſſermaßen ein Tagewerk, und hieß demnach Journée, was, nach der Meinung

Sismondi's, den Spaniern ſpäter Veranlaſſung gegeben haben ſoll, in ihren geiſtlichen und weltlichen Schauſpielen einen Act oder Aufzug Jornada zu benennen, ohne daß man ſich in Spanien des Urſprungs dieſer Benennung bewußt geblieben.[1] Dies große Myſterium von der Paſſion ſcheint nun mit allem Pomp einer Oper dargeſtellt worden zu ſein, und nicht bloß die Chöre, ſondern auch einzelne Scenen wurden geſungen. Im Ganzen traten 87 Perſonen in dieſem Stücke auf, worunter ſich auch die drei Perſonen der chriſtlichen Gottheit, ſechs Engel oder Erzengel, zwölf Apoſtel, ſechs Teufel, Herodes mit ſeinem ganzen Hof und viele andere erdichtete Perſonen aus allen Ständen befanden. Die Teufel ſpielten in den meiſten Scenen die Rolle des Hanswurſtes. Die dramatiſche Entwickelung ſchließt ſich genau an die Lebensmomente des Heilandes an, und man kann der ganzen Anlage wie auch manchen Einzelnheiten einen großartigen und kühnen Geiſt nicht abſprechen, wenn auch die Darſtellung häufig in die geſchmackloſeſten und trivialſten Rohheiten verfällt. Nach einem Prolog, der eine vollkommene Predigt

[1] Vgl. Sismondi, histoire de la littérature du midi T. I. — Das Myſterienſpiel von der Paſſion ſelbſt lernt man in einem Auszuge bei Parfait histoire du théâtre français T. I. kennen.

über die Fleiſchwerdung des göttlichen Wortes iſt, tritt Johannes in der Wüſte auf und hält ebenfalls eine Predigt. Darauf ſieht man eine Verſammlung des jüdiſchen Synedriums, in der einzelne Stellen den erhabenſten Schwung des Ausdrucks zeigen, und in den Aeußerungen eines Prieſters eine merkwürdig ausgedrückte Skepſis an der Geburt des Erlöſers ſelbſt wiederklingt, indem er ſich z. B. in folgenden Verſen ausſpricht:

Premièrement l'empereur sous mains dures
Nous tient subjets, tout le peuple murmure,
Rien n'est en paix, tout est mal gouverné,
Erreurs croissent, la Synagogue endure, [1]
Haynes pululent, et tout mal on procure,
Pourquoi je dis, que Messias n'est pas né.

Oder an einer anderen Stelle äußert ſich Mardochai in dieſer jüdiſchen Rathsverſammlung folgendermaßen:

Wann einſt Meſſias, wann der Chriſt regiert,
Dann hoffen wir, daß er uns gubernirt
Mit ſtarker Hand in friedlichem Verein;
Die Scheitel eine goldne Krone führt,
Sein Haus wird ſein mit Ruhm und Glanz geziert,
Und Recht und Friede ſeinem Volke ſein.
Und plagt der Mächtige den armen Mann,
Verbannt den freien Lehnsmann der Tyrann,
Wann Chriſtus kommt, wird Alles fein geſchlichtet! [1]

[1] Nach der Ueberſetzung von L. Hain, in ſeiner deutſchen Ausgabe von Sismondi, Literatur des ſüdlichen Europa I. 431.

Hierauf folgt ein Gespräch Christi mit seiner Mutter und dem Engel Gabriel, dann kommt die Taufe Christi selbst. Interessant ist weniger die Ausführung dieser Scene, als vielmehr einige dramaturgische Bemerkungen und Vorschriften, die bei dieser Gelegenheit eingeschaltet werden. Hier, so heißt es, tritt Jesus in den Jordanfluß, ganz nackt; und Johannes nimmt Wasser in die Hand und schüttet es über Jesu Haupt:

St. Johannes.

O Herr, Ihr seid getauft nunmehr.
Ob's gleich nicht Eurer Göttlichkeit
Geziemt, noch meiner Einfältigkeit,
Euch solchen würdigen Dienst zu thun;
Doch woll' in Gnaden Gott geruh'n,
Das Mangelnde hinzu zu fügen!

„Hier steigt Jesus aus dem Jordanfluß und wirft sich ganz nackt vor dem Paradies auf die Knie. Nun spricht Gott der Vater, und der heilige Geist steigt nieder in Gestalt einer weißen Taube auf das Haupt Jesu, dann kehrt er ins Paradies zurück. Und ist zu bemerken, daß die Rede Gottes des Vaters verständlich und recht nachdrücklich gesprochen werden muß in drei Stimmen, nämlich in einem Discant, einem Alt und einem Baß, wohl

übereinſtimmend; und in dieſer Harmonie muß die ganze folgende Clauſel geſprochen werden:

Hic est filius meus dilectus,
In quo mihi bene complacui.
Das iſt mein lieber Sohn,
An dem ich Wohlgefallen habe.[1]

So geht es in einem mannigfachen Wechſel von Scenen weiter bis zum Tode Jeſu Chriſti, der in einer Weiſe geſchildert wird, die ins gräßlich Tragiſche hineinſpielt, wozu beſonders auch merkwürdige Teufelsſcenen, die damit in Verbindung geſetzt ſind, beitragen. Wir ſehen hier ein großes Kirchendrama im höchſten Stil und in prächtigſter Darſtellung, die zwei Jahrhunderte hindurch, ſo lange die Myſterienſpiele dauerten, nur immer zunahm.

Eines der berühmteſten Myſterienſpiele nach dem von der Paſſion war auch das große Apoſteldrama (le triomphant mistère des actes des Apôtres), als deſſen Verfaſſer die Dichterbrüder Arnold und Simon Greban genannt werden. Dieſes Spiel, das ſich durch luſtige Einmengungen und poſſenhafte Scenen vor allen übrigen pikant darſtellte, wurde in allen Städten unter dem mächtigen Zujauchzen des Volkes aufgeführt, und ſpäter auch

[1] Vgl. Sismondi a. a. O. I. 253.

mehrmals durch den Druck veröffentlicht. Die erste Darstellung desselben fand zu Bourges Statt, um das Jahr 1536, woselbst man ein eigenes Amphitheater zu diesem Zweck erbaut hatte und die ersten und angesehensten Männer und Bürger der Stadt die Rollen der heiligen Apostel zu spielen übernahmen. Vierzig Tage waren zur vollständigen Darstellung dieses Stückes erforderlich, welches in fortlaufenden Bildern die Lebensbegebenheiten der zwölf Apostel vor den staunenden Zuschauern vorüberführte und eine solche Wirkung hatte, daß das hingerissene Volk in diesen Darstellungen die Wirklichkeit selbst zu erblicken glaubte.[1] Zu Paris ward es aber besonders glänzend aufgeführt. Vierzig Tage hindurch versammelten sich jeden Morgen Tausende von Männern auf dem Rathhause, um von dort aus in feierlicher Prozession sich zu dem Schauplatz hinzubegeben. Dem Zuge voran schritten sechs Trompeter in Livrée des Königs, ihre Tuben und Hornschnecken mit Blumen umwunden. Hinter ihnen ging der Ausrufer der Stadt, dann folgte eine Menge Polizeidiener und Sergeanten. Hinter diesen sah man auf schönen Pferden die beiden Männer, welche die Procla-

[1] Vgl. Beauchamps Recherches sur les théâtres de France I. 263 flgd.

mation des Myſterienſpiels zu verleſen hatten; ihnen folgten die beiden Directoren und die Entrepreneurs der Myſterien-Aufführung auf köſtlich geſchmückten Pferden, dann kamen vier Geiſtliche auf Mauleſeln, welchen man goldgeſtickte Decken übergelegt, und hinterher in feierlicher Ordnung und im höchſten Staat gingen die Bürger und die Angeſehenſten der Stadt, umdrängt von Zuſchauern jedes Standes und Alters. An jeder Straßenecke hielt man ſtill, und nach den feierlichen Tönen der ſechs Trompeten, nach dem ruhegebietenden Wink des Ausrufers begannen die beiden dazu beſtellten Männer die in zierlichen Verſen abgefaßte Proclamation, durch welche alle Einwohner von Paris, „mit Ausnahme der heidniſchen Lutheriſchen, dieſer esprits diaboliques“ zum Anſchauen des Myſterienſpiels von den Apoſteln eingeladen wurden.

Wie das ganze alte und neue Teſtament auf den Myſterienbühnen abgeſpielt wurde, ſo machten auch die Legenden der Heiligen vielfach den Gegenſtand derſelben aus. Die Dichter ſcheinen ſich aber bei dieſen Heiligengeſchichten eine größere Freiheit der Erfindung genommen zu haben, und ergingen ſich dabei namentlich mit Vorliebe in der Behandlung poſſenhafter und ſchlüpfriger Scenen, wozu ihnen die

vielen Verſuchungsgeſchichten der Heiligen reichliche Ausbeute lieferten. So ward in dem Myſterienſpiel von der heiligen Barbara dieſe Märtyrerin zum groſſen Ergötzen des Volks bei den Beinen aufgehangen, und mußte in dieſer anſtößigen Stellung, die eigentlich alle Myſterien aufhob, dem Tyrannen gegenüber verharren, an den ſie ſich mit den rührendſten Worten wendet, indem ſie ihm das Unanſtändige ihres Todes vorhält:

N'as tu point honte ne vergogne
De commettre telle besogne!
De prendre une pauvre pucelle
Par les pieds: C'est chose cruelle!
Helas! pour l'honneur féminine
Et pour celle qui tant fut digne
De te porter dedans ses flancs,
Tu ne dusses par fausses mines
Commettre cette oeuvre maligne
Par courroux qui te sont en flancs.

Aber der Tyrann, lüſtern und grauſam zugleich, zeigt ſich unerbittlich, und die arme Heilige wird darauf noch mit eiſernen Kämmen gräßlich zerfleiſcht und ſodann an Lampen gebraten, woraus man zur Ermöglichung einer ſolchen Darſtellung allerdings auf eine damals ſchon weit vorgeſchrittene Theatermaſchinerie ſchließen muß.[1]

[1] Vgl. Parfait histoire du theatre français I. 297.

Wie wir es bei den deutſchen Myſterienſpielen bereits bemerkt haben, ſo miſchten ſich auch in den franzöſiſchen die komiſchen und tragiſchen Elemente der Darſtellung auf einem und demſelben Lebensgrunde durcheinander. So ſieht man in einem franzöſiſchen Myſterienſpiel Gott den Vater oben auf ſeinem Himmelsthron während der Kreuzigung und Grablegung Chriſti gemächlich ſchlafen, und ein Engel weckt ihn auf mit den Worten:

Pere éternel, vous avez tort
Et devriez avoir vergogne.
Votre fils bien aimé est mort,
Et vous dormez comme un ivrogne.

Gott Vater.

Il est mort!

Der Engel.

Dhomme de bien.

Gott Vater.

Diable emporte, qui en savais rien!

In einem andern franzöſiſchen Myſterienſpiel, das Leben und die Wunder der Jungfrau Maria darſtellend (Les Miracles de Notre Dame), kamen unter Anderem folgende Scenen vor: 1) wie die heilige Jungfrau eine Aebtiſſin befreite, die von ihrem Beichtvater ſchwanger war; 2) wie ſie die Salomé ihrer Hände

beraubte, weil dieſe damit hatte unterſuchen wollen, ob die heilige Jungfrau auch wirklich als Jungfrau geboren habe; 3) wie ſie einem Biſchof Milch aus ihrer eigenen Bruſt in einem goldenen Becher reicht; 4) wie der Kaiſer Julian auf Befehl der Jungfrau getödtet wird, ſein Seneſchal aber Einſiedler wird und ſich ſeine beiden Augen aufreißen läßt, um die heilige Jungfrau in ihrer ganzen Schönheit ſehen zu können, dieſe ihm aber darauf ſein Geſicht wiedergiebt, u. a. m.[1]

---

## 5. Die franzöſiſchen Moralitäten.

Die franzöſiſchen Myſterienſpiele, die auf dem erſten förmlich organiſirten Theater der ſogenannten Paſſionsbrüder vorzugsweiſe zur Aufführung gekommen, waren durch eine zweite, in Frankreich eigenthümlich erfundene Gattung, die Moralitäten (Moralités), abgelöſt worden.

Dieſe neue dramatiſche Erfindung ſtammte von einigen Schreibern aus der Advokatenzunft, die la Bazoche genannt wurde und ſich als eine eigene

[1] Vgl. Beauchamps Recherches sur les théâtres de France I. 295 flgd.

Gilde unter einem besonderen Oberhaupte, welches roi de la Bazoche hieß, constituirt hatte.[1]

Die von dieser Gesellschaft aufgeführten Spiele boten im Grunde wenig Verschiedenheit von den Mysterienspielen dar, indem sie ganz in der Form derselben zum Theil den nämlichen Inhalt behandelten, dem sie nur eine freiere weltliche Darstellung und in der Regel eine moralisch-allegorische Wendung zu Theil werden ließen, wozu sie zunächst ganz äußerlich genöthigt waren, da sie mit ihren Darstellungen in das ausschließliche Privilegium der Passionsbrüder nicht eingreifen durften. Derselbe christliche Theaterapparat, der bei den Mysterienspielen stehend geworden war, mußte auch in der Regel in den Moralitäten erscheinen, z. B. das hohe Gerüste, auf dem gewöhnlich Gott Vater umgeben von seinen Engeln zu sitzen pflegte, und zu dessen Füßen die Hölle lag, ferner die Engel und Erzengel, Lucifer mit allen seinen Teufeln. Auch sah man vorn an der Scene wohl eine Nische mit Vorhängen, die dazu diente, den Zuschauern gewisse Details des Stückes, welche man nicht leicht vorstellig machen

[1] Die Geschichte und Einrichtungen dieser Schreiberzunft, die sich besonders unter Philipp dem Schönen zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts eigenthümlich ausbildete, hat Parfait in seiner Histoire du théâtre franç. I. 78 flgd. umständlicher erzählt.

konnte, zu verbergen, wie z. B. die Niederkunft der Jungfrau Maria und der heiligen Anna, und ähnliche geheimnißvolle dramatische Momente.

Die christlichen und kirchlichen Vorstellungen des Mittelalters erhalten jetzt vollends durch eine ins Ungeheuerliche sich ausbildende theatralische Allegorie ihre skeptische Zersetzung, worauf es seltsamer Weise in allem fortschreitenden Schaffen und Wissen der neueren Völker abgesehen zu sein scheint. In einem dieser Moralitätenspiele unter dem Titel: le bien-advisé et le mal advisé (der Wohlberathene und der Uebelberathene)[1] wird der bien-advisé von der Madame Vernunft aus wohlmeinenden Absichten zum Glauben (la Foy) hingeführt. Der Glaube schenkt ihm eine Laterne mit zwölf kleinen Fenstern, auf denen die zwölf Glaubensartikel geschrieben stehen, auf jedem Fenster ein Artikel, und dazu ein brennendes Licht. Der Glaube empfiehlt ihm dies Licht nie ausgehen zu lassen, dann würde er die Artikel des Symbols immer richtig verstehen. Dann schenkt er ihm auch noch einen Mörser mit einer Keule, um damit die guten Werke, les bonnes oeuvres, zuzubereiten. Denn die guten Werke, belehrt ihn der Glaube, sind das Fleisch, von dem

[1] Bei Parfait, histoire du théâtre franç. II. vollständig mitgetheilt.

ſich Gut-Ende (Bonne-Fin) ernährt. Aus den Thränen der Bußfertigen, heißt es ferner, wird die Sauce zu dieſem Fleiſch gemacht. In dieſer Weiſe geht es mit Perſonification aller chriſtlichen Tugenden und Glaubensbegriffe fort, und der muthwillige Trieb des Allegoriſirens erſtreckt ſich ſogar bis auf Zeitwörter und deren verſchiedene Tempora, wie denn hier Regno, Regnavi und Regnabo, wie auch ein gewiſſer sum sine regno auftreten. Die Seelen dieſer Zeitwörter werden verfolgt von einer beſonderen Sorte kleiner Teufelchen, welche ſich der Verfaſſer dieſer Spiele unter dem Namen Diablotons erfunden hat. Der Teufel tritt in dieſen Stücken gewöhnlich mit einer langen rothen Naſe, mit einem Schwanz und geſpaltenen Klauen auf. Dagegen erſcheint das Laſter merkwürdiger Weiſe gewöhnlich als eine komiſche Perſon, in einem buntſcheckigen Narrenkleide und mit einer Peitſche in der Hand.

Einen neuen weltlichen Aufſchwung ſcheinen dieſe Spiele durch den Einfluß Ludwigs XII. genommen zu haben, nachdem ſie unter den vorhergegangenen Regierungen theilweiſe wieder beſchränkt und gehindert geweſen. Dieſer König beklagte ſich, daß ihm in ſeiner Zeit Niemand die Wahrheit ſagen wolle, und er darum nicht wiſſe, wie ſein Reich verwaltet

werde. Da es damals noch keine Zeitungen und keine liberale Tagespresse gab, so kam er auf den Gedanken, daß die Theater sich dieser Aufgabe unterziehen könnten, ihm die Wahrheit zu sagen und ihn mit vielen Dingen bekannt zu machen, die es ihm sonst unmöglich wäre zu hören. Er ertheilte deshalb allen Dichtern die Erlaubniß, in ihren Stücken die Mängel und Mißbräuche aller Personen seines Reiches und Hofes ohne irgend eine Ausnahme, selbst nicht die seiner eigenen Person, frei zur Darstellung zu bringen. Dies ist eigentlich die erste Anerkennung der höheren ideellen Bedeutung des Schauspiels, welche uns in der Geschichte begegnet, und die ein guter und gewissensfreier französischer König aussprach, dem bange wurde in der Einsamkeit seines absoluten Herrschergefühls, der sich nach freien Menschen umsah, und dieselben in einer bereits von den Ideen der absoluten Monarchie gebundenen Zeit nur durch einen ausdrücklichen Befehl auf dem Theater sich schaffen konnte. Solche Privilegien der Freiheit und Wahrheit hat seitdem kein König wieder irgend einem Theater erneuert, obwohl ein solches Mitregierungstheater, wie es Ludwig XII. sich dachte (eine Idee, die später gewissermaßen an die Idee der constitutionellen Kammern überging),

auch heut noch den Königen beſſere Dienſte leiſten würde, als manche officielle Zeitung oder eine theuer erkaufte Regierungspreſſe, durch welche man Alles erfährt, nur nicht wie es im Lande ausſieht.

Die Verfaſſer und Spieler der Moralitäten benutzten aber dieſes neue Privilegium reichlich, und zum Theil auch gegen die Perſon Ludwigs XII. ſelbſt, deſſen Geiz ſie namentlich in mehreren Stücken verſpotteten, was der König mit lachendem Munde hinnahm. Er erlaubte den Spielern der Bazoche ſogar, auf der berühmten Marmorplatte im großen Saal des Königlichen Schloſſes ihr Theater aufzuſchlagen. Auch wurden ihnen häufig vom Parlament beſondere Gratificationen zur Entſchädigung ihres Aufwandes an Garderobe und Schmuck (pour leurs montres et jeux) verwilligt. Der Muthwillen, mit welchem die Bazoche in das wirkliche Leben hinübergriff, ging auch bald ſoweit, daß die Schauſpieler Masken anlegten, welche die Geſichtszüge bekannter Perſonen, auf welche es abgeſehen war, unverkennbar hinſtellten, und zuweilen ließ man auch geſchriebene Zettel ausflattern oder Tafeln anſchlagen, auf denen der verhüllte Sinn gewiſſer Stellen des Stückes, namentlich aber die cyniſchen und zweideutigen, noch beſſer ins Licht geſtellt wurden. Dagegen ergingen

denn mehrfache Parlaments-Verordnungen, durch welche auch ſchon im Jahre 1538 eine gewiſſe Theater-Cenſur eingeführt ward, indem man die Schauſpieler verpflichtete, die Manuſcripte ihrer Stücke vierzehn Tage vor der Aufführung zur Genehmigung einzureichen.

Eines der berühmteſten Moralitätenſpiele war die **Verurtheilung des Banketts** (la condemnation de banquet, à la louange de diétte et sobriété pour le profit du corps humain). Dies Stück behandelt in eigenthümlich durchgeführter Prozeßform einen ſeltſamen Rechtshandel gegen Souper und Banquet, welche beide angeklagt ſind, daß ſie vier Perſonen durch ihre Verlockung getödtet haben. Monſieur Banquet hat nämlich zu einem großen Feſtmahl einladen laſſen, zu dem **Schwelgerei, Gutſchmeckerei, Gute Geſellſchaft, Mich zu bedanken**, und andere ähnliche Perſonen, geladen und auch erſchienen ſind, während von draußen durch das Fenſter Schlagfluß, Gicht, Kolik und andere Krankheiten dem Schmauſe zuſehen. Gegen Ende der Tafel ruft aber Souper, der ſich auch ſchon in der Geſellſchaft befindet, jene Krankheiten herbei, welche nun begierig über die Gäſte herfallen, die ſich aber noch ihrer zu erwehren wiſſen. Nach einer

augenblicklichen Beſänftigung durch Banquet entſteht aber ein neuer Kampf zwiſchen den Gäſten und den Krankheiten, von denen diesmal Schwelgerei, Gutſchmeckerei, Gute Geſellſchaft und Mich zu bedanken todt auf dem Platze bleiben. Die übrig gebliebenen Gefährten wenden ſich klagend an die Erfahrung, und Banquet wird von derſelben verurtheilt, gehangen zu werden, welche Sentenz auf der Stelle durch die Diät vollzogen wird, die das Amt des Scharfrichters übt. Souper aber wird verurtheilt, bleierne Halbärmel zu tragen, damit er nicht zu viel Schüſſeln auftragen könne, und dem Diner ſoll er, bei Strafe des Galgens, nicht mehr weiter als auf ſechs Stunden ſich nähern dürfen. Man findet den witzreichen Hergang dieſes Stückes auch zuweilen auf alten Tapeten abgebildet.

Eine nicht geringe Anzahl dieſer Stücke hat ſich in verſchiedenen Sammlungen bis auf uns verbreitet,[1] obwohl die Namen ihrer Dichter größtentheils verloren gegangen ſind. Unter dieſen iſt jedoch Margaretha von Navarra, des ritterlichen Franz I. Schweſter, in bemerkenswerther Weiſe auch als Verfaſſerin von Myſterienſpielen und Moralitäten

1 Parfait, Histoire du théâtre français und Du Verdier, Biblioth. française.

zu nennen, während ſie in den Literaturgeſchichten gewöhnlich nur wegen ihres leichtfertigen und ſchelmiſchen Novellen-Heptameron, das ſie dem Boccaccio nachbildete, angeführt wird. Sie ſchrieb aber auch geiſtliche Komödien und Moralitäten, und ſcheint dazu, nach der Erzählung des Brantôme (Vies des femmes illustres), beſonders durch das lebhafte Intereſſe, welches dieſe Prinzeſſin an der Bibel genommen, beſtimmt worden zu ſein. Ein Doctor der Sorbonne, Gerard Rouſſel, hatte ſie überredet, die Bibel in franzöſiſcher Sprache zu leſen, und ſie begann eine ſo eifrige und eigenthümliche Beſchäftigung mit derſelben, daß ſie eine dramatiſche Bearbeitung des Neuen Teſtaments unternahm. Sie theilte daſſelbe in vier Tragikomödien (nach ihrer eigenen Benennung) ab, und betitelte dieſelben folgendermaßen: 1) Die Geburt Chriſti. 2) Die Anbetung der heiligen drei Könige. 3) Die Unſchuldigen. 4) Die Wüſte. Dieſe Tragikomödien wurden (wie de Beze in ſeiner Kirchengeſchichte berichtet) in einem eigens dazu eingerichteten Saale des königlichen Schloſſes zu Pau vor dem Hofe aufgeführt, und Margarethe hatte zu dieſen Darſtellungen die beſten Schauſpieler Italiens verſchreiben laſſen. Zugleich ſuchte Margarethe bei dieſen theatraliſchen Aufführungen einer bei ihr immer

ſtärker hervortretenden Hinneigung zu den neuen Lehren Calvin's und Luther's Genugthuung zu verſchaffen, indem ſie damit beißende Angriffe auf die Geiſtlichkeit verband. Sie ließ die angeſehenſten Vertreter derſelben oft als Zuſchauer zu ihren Spielen einladen, und die Schauſpieler mußten dann kleine Couplets und Spottgedichte auf die Prieſter in dieſe bibliſchen Tragikomödien der Prinzeſſin einlegen. Es entſtand dadurch allmählig eine tiefe und nachhaltige Erbitterung der franzöſiſchen Geiſtlichkeit, die ſich noch durch einen anderen Umſtand ſteigerte, indem der König, Margarethens Gemahl, unmittelbar nach ſolchen Theatervorſtellungen ſich gewöhnlich in die Kirche zur Meſſe zu begeben pflegte, als wenn dieſe letztere gewiſſermaßen nur eine Fortſetzung des Bühnenſpiels ſei. Die Prieſter Frankreichs begnügten ſich bald nicht mehr damit, gegen Margarethe von Navarra zu predigen, ſondern ſie brachten es auch dahin, daß ein anderes, ſtark mit proteſtantiſchen Elementen angefülltes Werk der Prinzeſſin, welches ſie in Verſen unter dem Titel: Spiegel der ſündhaften Seele (le miroir de l'âme pecheresse, 1533) herausgegeben, von der Sorbonne verdammt und verboten wurde. In dieſem Buch Margarethens war gar nicht mehr von den Verdienſten der Heiligen und von der Kraft

des Bluts der Märtyrer die Rede geweſen, und dies empörte die Geiſtlichkeit, die außerdem in dem Collegium von Navarra eine ſatiriſche Komödie gegen die Prinzeſſin aufführen ließ, worin dieſe als eine Höllenfurie dargeſtellt wurde. Margarethe war jedoch Weib genug, ſich darüber bei ihrem Bruder zu beklagen, und König Franz ließ die Haupt-Acteurs dieſes Schauſpiels ins Gefängniß werfen. So ſieht man auch die erſten proteſtantiſchen Kämpfe Frankreichs mit den Waffen der dramatiſchen Dichtung und des Schauſpiels ſich verfechten, eine dramatiſche Polemik, in welcher die Hauptbewegungen des modernen Geiſtes zuſammenſtoßen.

Unter den Moralitäten giebt es auch einige, die von durchaus myſtiſcher Haltung ſind und eine Verherrlichung der Grundelemente des Katholizismus enthalten ſollen, obwohl dieſe doch wieder mit mancherlei naiven Erfindungen, die den Ernſt des Ganzen beeinträchtigen, durchwebt erſcheinen. Ein Stück dieſer Art iſt Mariä Himmelfahrt (l'Assomption), in welchem die Höchſt-Vollkommene (Bien-Parfaite), welches die heilige Jungfrau iſt, auftritt und eine ſehr ungezwungene Unterhaltung führt mit dem Höchſt-Gefälligen (Bien-Gracieux), in dem wir einen Secretair des Höchſt-Souverainen (Bien-Sou-

verain), welches Jesus Christus ist, kennen lernen. Der Höchst-Anmuthige macht der Höchst-Vollkommenen so viel Complimente über ihre Schönheit, daß sie endlich zu ihm sagt: Ach, mein Herr, Sie sind gar zu gütig, mir dies zu sagen, und man sieht daran deutlich, daß Sie der Höchst-Gefällige sind! — Ich bitte dies keineswegs so zu nehmen, entgegnet der Andere, und ich berufe mich hier auf das Zeugniß meines Kameraden, des Höchst-Tugendhaften (Bien-Vertueux), der ganz dasselbe wie ich sagen wird. — Daneben steht auch der Höchst-Natürliche (Bien-Naturel), der sich ein wenig über alle diese Complimente zu langweilen anfängt, und sich damit ergötzt, an den guten Wein zu erinnern, den er auf der Hochzeit zu Canaa getrunken hat. Es war gar kein schlechter Burgunder damals, sagt er, und ich habe stets bedauert, niemals wieder eine ähnliche Sorte angetroffen zu haben. Die Unterhaltung bewegt sich noch eine Zeitlang in diesem Ton, und das Ganze endigt mit der verherrlichenden Himmelfahrt der Jungfrau, die der Höchst-Souveraine, begleitet von seinem Kammerdiener, dem Höchst-Triumphirenden, in einem Wagen abholt, um sich mit ihr zu vermählen und sie zur Königin des Himmels zu krönen.

## 6. Die erſten Elemente des franzöſiſchen Luſtſpiels.

Das Moralitäten-Theater, welches die Schreiberzunft der Bazoche gründete, zeigte die erſten Keime des wirklichen Drama's in ſich auf, und entwickelte dabei auch ſchon eine eigenthümliche Gattung deſſelben, nämlich die Farce, in welcher dieſe früheſten dramatiſchen Dichter ſchon den entſchiedenen Uebergang zur Darſtellung der Wirklichkeit machten.

Die Gattung der Farce, welche zuerſt auf dem Theater der Bazoche erſchien, und in der wir das franzöſiſche Luſtſpiel ſeinen Urſprung nehmen ſehen, war in einem beſonderen Stil und Geſchmack gearbeitet, und beſchäftigte ſich ſchon in ſehr lebendiger und ſcharfer Form mit den Mängeln, Zerwürfniſſen und Widerſprüchen der geſellſchaftlichen Welt, mit der Schwäche und Lächerlichkeit der menſchlichen Charaktere. Die Farce begnügte ſich aber dabei nicht immer mit erfundenen Perſonen, ſondern ſie zog bald auch bekannte und angeſehene Perſonen der Geſellſchaft, welche ſogar mit Namen bezeichnet wurden, vor ihr Forum. Wie ſich die Farce innerlich ſchon in den Spielen der Myſterien und Moralitäten geregt, hat ſich bei der Darſtellung der letzteren oft

genug bemerklich gemacht. Auch hatte man ſchon farcenhafte Zwiſchenſpiele bei den Myſterien-Aufführungen ſelbſt zur Abwechſelung und zur Anlockung des größeren Zuſchauerhaufens eintreten laſſen, welche die komiſchen Titel der Jeux de pois pilés (geſtampfte Erbſen) führten, eine Benennung, die aus der muthwilligen Miſchung des Profanen und Heiligen, worauf es in dieſen Divertiſſements abgeſehen war, entnommen zu ſein ſcheint.[1] Als ſich aber die Farce durch die Spieler der Bazoche zu einer ſelbſtſtändigen dramatiſchen Gattung auszubilden anfing, ſchlug ſie ſogleich mannigfache und auch durch verſchiedene Nebenbezeichnungen charakteriſirte Tonarten an.[2]

Eine der älteſten und berühmteſten Farcen dieſer Art iſt der Advocat Pathelin, ein Stück, in welchem der moderne Luſtſpiel-Charakter ſchon in ſehr klarer und feſter Ausbildung ſeines Typus und mit einer gewiſſen Vollendung auftritt. Dieſe Farce hat ſich durch ihre ausgezeichnete komiſche Kraft, durch die dialektiſche Gewandtheit der Darſtellung und durch einzelne köſtliche Späße bis auf die heutige Zeit im

[1] Vgl. Parfait, histoire du théâtre français I. 52. Bouterwek, Geſchichte der franzöſiſchen Literatur I. 117.

[2] Es gab die Farce joyeuse, histrionique, fabuleuse, enfarinée, morale, recréative, facécieuse, badine, françoise.

ruhmvollen Andenken erhalten, und war auf der französischen Bühne noch bis zu Ende des 18. Jahrhunderts lebendig geblieben. Eine moderne Theaterbearbeitung davon gab der Abbé Brueys im Jahre 1715, worin als neue Zuthat eigentlich nur eine eingewebte Liebes-Intrigue erschien, während der Gang der Hauptscenen und an vielen Stellen selbst der Dialog aus dem alten Stück unverändert beibehalten blieben. In dieser modernisirten Gestalt ging es auch mehrfach über die deutsche Bühne, und besonders war der Schauspieler Eckhof als Meister Pathelin beliebt, wie auch aus Lessing's Dramaturgie (I. 110) hervorgeht. Lessing bemerkt mit Recht, daß sich Molière dieses Stücks nicht hätte schämen dürfen, obwohl dieser schon so trefflich geformte Lustspiel-Typus mehr dem alten ursprünglichen Original, als der dasselbe mehrfach entstellenden Bearbeitung des Brueys zukommt. Das Stück hatte aber in Frankreich eine so populaire Verbreitung gewonnen, daß selbst einzelne Stichworte und Witze daraus sprüchwörtlich wurden, und Meister Pathelin Jahrhunderte hindurch eine Lieblingsfigur des Volkes blieb. Es mußte auch auf dasselbe einen doppelt starken Reiz ausüben, weil hier ein betrügerischer und verschmitzter Advocat zuletzt durch einen einfachen

Mann des Volkes überlistet wird. Der von Lessing als bemerkenswerth hervorgehobene Umstand, daß der in dem Stück vorkommende lächerliche Marquis der erste seiner Art sei, paßt nur auf die neue Theaterbearbeitung des Brueys, da dieser Marquis in der alten Farce selbst nicht vorkommt.

Als Verfasser dieses zuerst auf dem Theater der Bazoche gespielten Stückes wird von Einigen Pierre Blanchet (geboren zu Poitiers 1459) genannt, der allerdings als Verfasser mehrerer Farcen und Satiren in dieser Zeit vorkommt, doch ist jene Autorschaft nur eine Vermuthung des Beauchamps (Recherches sur les théâtres de France I. 288), welche sich sonst durch nichts Thatsächliches bestätigt hat. Die Schreiber der Bazoche scheinen es zum ersten Mal im Jahre 1480 auf ihrem Theater gespielt zu haben. La Caille führt jedoch in seiner Geschichte der Buchdruckerkunst schon eine gedruckte Ausgabe des Pathelin vom Jahre 1474 an. Das Stück wurde in vielen Sprachen, auch ins Lateinische übersetzt, und verbreitete sich überall als ein Gemeingut der europäischen Bühnen. Es hat offenbar den Grund zu dem eigenthümlichen Lustspiel-Dialog der Franzosen gelegt, und wird auch nach dieser Seite

hin ſtets eine merkwürdige Stelle in der Theatergeſchichte einnehmen.

Die Farce beginnt mit einem Zwiegeſpräch des Pathelin mit ſeinem Weibe Guillemette. Pathelin klagt, daß er in letzter Zeit ſo wenig verdient habe. Seine Advocatenrobe falle ihm in Fetzen vom Leibe, und auch ſeiner Frauen Kleid laſſe ſchon an einigen höchſt bedenklichen Stellen ſehr freimüthige Oeffnungen zu. Schon aus Schamhaftigkeit müſſe er darauf denken, ſich neue Kleider anzuſchaffen. Er verläßt alsdann ſein Weib und geht zum Tuchhändler Guillaume. Pathelin ſagt, er komme nur ihn freundſchaftlich zu beſuchen, und dann bricht er in Thränen der Rührung aus über die merkwürdige Aehnlichkeit des Tuchhändlers mit deſſen ſeligem Vater, der der Weiſeſte der Weiſen, der Edelſte der Edlen geweſen. Der Tuchhändler Guillaume iſt natürlich ſehr gerührt von dieſen Lobeserhebungen, und nun erſt bemerkt Pathelin ganz zufällig ein Stück Tuch, das ihn blendet wegen ſeiner Schönheit. Er ſagt, er habe ſich achtzig Thaler zurückgelegt, um ſich davon eine Leibrente zu gründen, aber dies Stück für ſeinen Leib zu verwenden, ſei die ſchönſte Leibrente. Er handelt alſo mit dem Tuchhändler, und nimmt nach kurzem Handeln das Zeug als ſein Eigenthum unter den

Arm. Dann will er bezahlen, und fragt den Kaufmann, ob er seine Bezahlung in Gold oder in Münze vorziehe. Der überglückliche Kaufmann erklärt sich mit jeder Art der Bezahlung zufrieden. Gut, sagt Pathelin, so zahl' ich in Gold! Er langt schon in die Tasche, das Geld zu geben, da fällt ihm ein, daß Herr Tuchhändler Guillaume ungebührlich lange ihm keinen Besuch gemacht habe. Deshalb will er ihn zwingen ihn zu besuchen. Herr Guillaume soll nur in Pathelin's Hause seine Bezahlung empfangen, und ein Glas Wein, ein wenig Kuchen wird er nicht verschmähen. Der Kaufmann sagt natürlich zu, das Glas Wein, welches ihm versprochen wird, macht sein Herz hüpfen, und Pathelin geht mit seinem Stücke Tuch nach Hause, um, wie er sagt, mit seiner Frau Alles herzurichten zum Empfange des Herrn Guillaume. Nun theilt Pathelin seiner Frau Guillemette seinen Plan mit. Das Stück Tuch muß sie verstecken, er selber will sich in's Bette legen, und wenn der Kaufmann kommt, soll sie ihn mit einem Glase von dem Weine, welcher so gut durchschlägt, empfangen, und erzählen, daß Pathelin schon seit Wochen krank darnieder liegt. Der Kaufmann kommt endlich, Guillemette empfängt ihn mit einem Glase von dem ominösen Wein, und als der Kauf-

mann endlich um ſeine Bezahlung bittet, fragt ſie erſtaunt, wofür? Für das Stück Tuch, welches ihr Mann heute Morgen bei ihm gekauft. Mein Mann? Das iſt unmöglich, der liegt ſchon ſeit Wochen krank im Fieber, im furchtbarſten Delirium. Guillaume tritt an das Bett des kranken Pathelin, der laut zu phantaſiren beginnt, im Jargon des Pöbels allerlei Unſinn ſpricht, und des Kaufmanns wüthende Frage nach ſeiner Bezahlung mit luſtigen Phantaſieen beantwortet. Indeß beginnt bei dem unglückſeligen Manne der Wein zu wirken, er muß fort, wüthend und fluchend rennt er aus dem Hauſe des kranken Pathelin. Auf der Straße aber begegnet Herrn Guillaume ſein Schäfer, der ihn um einige Hammel betrogen hat. Herr Guillaume fordert ihn vor Gericht, und eilt gleich ſelbſt zum Richter, zu dem er den Schäfer hinbeſcheidet. Dieſer aber klopft bei Pathelin an, und bittet ihn, als ſein Advocat ihn zum Richter zu begleiten. Pathelin iſt natürlich längſt von ſeinem Delirium geheilt, ſein Weib Guillemette hat ihm auch ſchon von dem Tuch Guillaume's eine Robe zuſammengeſetzt. Der Schäfer fordert ihn auf, ſeine Sache zu führen, geſteht ihm aber zugleich, daß er Herrn Guillaume wirklich die Hammel geſtohlen. Thut nichts, ſagt Pathelin, wenn Du mich ordent-

lich bezahlst, werde ich Deine gerechte Sache führen, und Du wirst als unschuldig erkannt werden. Sie dingen nun über die Summe, welche der Schäfer an Pathelin zahlen soll, und nachdem sie handelseinig geworden, sagt Pathelin, der Schäfer solle nun ihm folgen zum Richter, sich aber wohl hüten, irgend ein Wort zu sprechen, weil jede unbedachte Aeußerung des Schäfers Alles verderben könne. Pathelin schärft ihm daher ein, auf alle Fragen des Richters oder seines Anklägers nichts weiter zu antworten, als Bäh! Bäh! Der Schäfer sagt, diese Antwort sei ihm von seinen Schafen her sehr geläufig, und Beide verfügen sich zum Richter. Die nun folgende Scene ist die drolligste des ganzen Stückes, und von außerordentlich drastischer Wirkung. Bei dem Richter ist nämlich schon Herr Guillaume mit seiner Klage gegen den Schäfer. Das Erscheinen Pathelin's mit seiner Robe von Guillaume's Tuch macht den Kaufmann verwirrt, er stottert, er verliert die Haltung, er vermengt in seiner Rede den Diebstahl des Schäfers mit dem Betrug Pathelin's, er beschuldigt den Schäfer sich aus seinen Hammeln ein Stück Tuch gestohlen zu haben, und klagt Pathelin an, sein Rock sei einer von den Hammeln, welche ihm gestohlen worden. Der Richter entsetzt sich, und wird zuletzt

ſelber verwirrt, indem er auf die confuſe Rede des Guillaume immer nur ſchreiend antwortet: revenons à nos moutons! (um auf beſagten Hammel wieder zurückzukommen — ein ſeitdem gäng und gäbe gewordenes Sprüchwort, deſſen Entſtehung die Franzoſen ſelbſt aus dieſer Farce vom Meiſter Pathelin herleiten).

Der Richter fragt ſodann den Schäfer, ob er bekenne die Hammel geſtohlen zu haben. Dieſer aber antwortet immer nur ſein Bäh! Bäh! was den Richter nur noch mehr verwirrt und auch zur Folge hat, daß Guillaume immer aufgeregter und verworrener ſpricht. Pathelin allein bleibt ruhig, und aus Guillaume's Verwirrung und Betroffenheit beweiſt er, daß derſelbe eine falſche Anklage vorgebracht, und daß der Anblick des ehrwürdigen Richters ſeine lügenhafte Zunge gelähmt und ihn um ſeine Beſinnung gebracht habe. Dieſe Anſicht leuchtet dem geſchmeichelten Richter ein, Guillaume wird mit ſeiner Klage abgewieſen, und der Schäfer ſowohl als Pathelin freigeſprochen. Wüthend rennt Guillaume fort, und als Pathelin mit dem Schäfer allein iſt, fordert er von dieſem ſeine Bezahlung. Der aber antwortet immer ſein Bäh! Bäh! Vergebens, daß Pathelin ihm droht und flucht, der

Schäfer antwortet immer Bäh! und damit endet das Stück.

---

## 7. Die satirischen Possenspiele der Franzosen (Sotties).

Das dritte Theater in Frankreich stifteten die Enfans sans souci, die Kinder ohne Sorgen, wie sich eine gesellschaftliche Vereinigung junger und reicher Leute aus vornehmem Stande nannte, die sich vorgenommen hatten, sich auf Unkosten der ganzen Welt zu vergnügen, und dazu eine eigene Art satirischer Theaterspiele sich ersannen, in denen freie Darstellungen aller Welt- und Zeitverhältnisse besonders aus dem Gesichtspunkte der Narrheit gegeben und gewissermaßen der Kritik des Narren unterworfen werden sollten. Es dienten ihnen dazu nicht nur die gesellschaftlichen, sondern bald auch die politischen Zustände der Zeit, besonders aber die Parteizerwürfnisse unter der Regierung des Königs Carl VI., wo der englische Krieg und das siegreiche Einrücken der Engländer in Paris auch die inneren Verhältnisse Frankreichs vielfach gespalten und zerrüttet hatte. Sie bezeichneten ihre Stücke mit dem

Namen der sotties, und spielten dieselben auf dem Markt, welchen man die Hallen nannte, worin ihre Aufführungen mit den Atellanen-Spielen der alten Römer, die ebenfalls die Form volksthümlicher Narrenspiele hatten, Aehnlichkeit gewannen.

Die Kinder ohne Sorgen verdankten die Privilegien ihrer Gesellschaft dem König Carl VI., welcher sie als eine joyeuse institution urkundlich bestätigte. Sie gaben ihre Vorstellungen dem Publikum ohne Eintrittspreis, was auch die Bazochiens thaten, während die Passionsbrüder für Geld spielten und in den Anforderungen an ihre Zuschauer so weit gegangen zu sein schienen, daß das Parlament, welches überhaupt die polizeiliche Aufsicht über die Schauspiele hatte, die Verordnung erlassen mußte, den höchsten Eintrittspreis nicht über 8 Sous festzusetzen. Die Gesellschaft der sorglosen Kinder aber hatte ein eigenes Oberhaupt an ihrer Spitze, welches den Titel eines Narrenfürsten (Prince des sots) führte, der sich lange in einem großen öffentlichen Ansehen erhielt, wie man denn von dem Bestehen dieser Würde noch um das Jahr 1600 einige Spuren sieht. Der Dichter Clémens Marot gehörte in seiner Jugend auch zu den Kindern ohne Sorgen, und hat in einer für sie gedichteten Ballade

von dem aristokratischen Ursprung dieser Genossenschaft Zeugniß abgelegt.[1]

Die eigenthümliche Gattung, welche sich hier ausbildete, kann hinsichtlich ihrer dramatischen Form nicht in Betracht kommen, indem das Wesen der Allegorie, die in diesen Stücken noch dazu eine tendenziöse und kritizistische Grundrichtung hatte, die freieren und wirklich schöpferischen Bewegungen des Drama's hindern mußte. Die in diesen Narrenstücken auftretenden Charaktere waren immer nur Personificationen von Begriffen, unter denen die Welt selbst die Hauptrolle spielte, mit welcher dann alle Narrheiten, Laster und Mißbräuche der Erde in Berührung gerathen. Vornehmlich aber war es auch die Kirche, die in den sotties die schlagendsten Angriffe erfuhr, und gegen welche das auf diesem Gebiet schon früher von der Geistlichkeit selbst verstattete Narrenrecht oft in einer sehr schneidenden Allegorie geltend gemacht wurde. Eine der bedeutenderen Compositionen dieser Art hat den Dichter Pierre Gringore, genannt Vaudemont oder auch Narrenmutter (Mère sotte), zum Verfasser, und führte den Titel: le jeu du prince des sots et mère sotte joué aux halles de Paris le mardi gras

[1] Vgl. Sand, Mélanges de littérature IV. 46.

1511. Dieſer zu ſeiner Zeit ſehr beliebte Dichter, von dem außerdem noch mehrere Myſterienſpiele und Moralitäten angeführt werden, lebte um das Jahr 1520 als Herold am Lothringiſchen Hofe, und ſchrieb das erwähnte Stück auf den beſonderen Befehl Ludwigs XII., der in ſeinen Streitigkeiten mit dem Papſt Julius II. auch den Dichter zum Kampfe gegen die Uebergriffe Roms in die Schranken rief.

Dieſe allerdings ſehr merkwürdige Sottie fängt mit dem die Stücke gewöhnlich beginnenden Aufruf (le Cri) an, worin den Narren und Närrinnen aller Gattungen und Stände, allen Prälaten und großen Herren bekannt gemacht wird, daß am Faſtnachts-Dienſtag der Narrenfürſt in der Halle ſpielen werde. Der Narrenfürſt erſcheint darauf mit ſeinem vielgeliebten Sohn, dem Prinzen der Heiterkeit, und die großen Herren und Prälaten ſtellen ſich dem Narrenfürſten huldigend vor, wozu ſich auch noch eine Bäuerin unter dem Namen der gemeinen Närrin (sotte commune) hinzufindet. Es fallen in den vorläufig ſich entſpinnenden Geſprächen ſchon einige ſtarke ſatiriſche Aeußerungen gegen die Kirche und ihre ehrwürdigen Vertreter, worauf die Narrenmutter, als Kirche gekleidet, im pontificaliſchen Gewande und die Tiara auf dem Haupt, unten aber im Gewande

der Narrheit, erſcheint. Sie iſt von der Närrin Zuverſicht (sotte fiance) und Närrin Gelegenheit (sotte occasion) begleitet, und erklärt ſofort in einigen Verſen ihre Abſicht, mit der ſie auftritt, indem ſie als Kirchenmutter und Narrenmutter zugleich die Prälaten und Fürſten verführen und ſich zur unumſchränkt gebietenden Herrin auch der ganzen Weltlichkeit und Zeitlichkeit machen will. Sie ſagt unter Anderem:

Je me dis mère saincte Eglise,
Je veux bien qu'un chacun le note,
Je mauldis, anatématise,
Mais sous l'habit pour ma devise
Porte l'habit de mère sotte,
Bien sçay qu'on dit que je radotte
Et que suis folle en ma vieillesse,
Mais grumeler veuil à ma porte
Mon fils le prince en telle sorte
Qu'il diminue sa noblesse.
. . . . . .
Mon médecin juif prophétise
Que soye perverse, et que bon est.
. . . . . .
La bonne foy c'est le vieil jeu.

Nach mancherlei Machinationen gelingt es, die Prälaten zu gewinnen, aber die Fürſten erklären ſich ſtandhaft gegen die von der Kirchennärrin beanſpruchte Vereinigung des Geiſtlichen und Weltlichen unter ihrem Scepter. Die Narrenmutter erläßt einen kriege-

riſchen Aufruf an die Prälaten, und es kommt zu einer Schlacht zwiſchen Prälaten und Fürſten, nach deren Beendigung der Narrenfürſt wieder mit ſeinen Begleitern auf der Bühne erſcheint. Er hört von den Anſchlägen der Kirche, und ſeine Vertrauten ſagen ihm, daß er ſich rechtlich und ganz kanoniſch gegen dieſelbe vertheidigen könne. Dem Narrenfürſten iſt aber der Argwohn aufgeſtiegen, daß dies wohl nicht die wahre Kirche ſein möge, und er ſchlägt deshalb vor, vor allen Dingen zur Unterſuchung ihrer Perſon zu ſchreiten. Man reißt ihr die Kleider herunter, und ſieht, daß es die Narrenmutter iſt, die man hart zu beſtrafen beſchließt, weil ſie ſich durch Simonie ihrer Kirchenwürde bemächtigt habe.[1]

Ein mit dieſer Sottie zuſammenhängendes Stück deſſelben Dichters iſt die Moralität von dem halsſtarrigen Mann (Moralité de l'homme obstiné), worin die Verwickelungen des Papſtes Julius II. mit Frankreich noch entſchiedener zum Gegenſtand der ſatiriſchen Allegorie werden. Das Stück beginnt mit einem Dialog zwiſchen dem franzöſiſchen Volk und dem italieniſchen Volk, die hier in einer Perſonification auftreten, und es werden dabei die bitterſten Klagen und Vorwürfe ausgetauſcht,

[1] Vgl. Beauchamps Recherches sur les théâtres I. 200.

welche bestimmte Beziehungen auf die Zeitgeschichte haben.

Eine in ihrem Jahrhundert sehr beliebte Farce des Pierre Gringore führt den Titel: Faire vaut mieux que dire, farce en vers de quatre pieds, 1511, in der eine Frau sich über ihren Mann beklagt, daß er ihren Weinberg brach liegen lasse, woraus denn einige seltsame Differenzen entstehen, indem Viele kommen, welche sich anbieten, denselben zu bearbeiten, womit sich auch die Frau zufrieden erklärt.

## 8. Die Anfänge der italienischen Bühne.

Die Mysterienspiele, welche auch in Italien als die ältesten dramatischen Bildungsversuche auftreten, hatten in diesem Lande nicht dieselbe lebendige Form und Bedeutung gewonnen, wie wir dies in Deutschland und Frankreich gesehen haben, sondern diese italienischen Darstellungen waren zunächst nur Fortsetzungen der altrömischen Pantomimen, die in Italien unaufhörlich fortgedauert zu haben scheinen. Sie bestanden deshalb ursprünglich nicht in einer durch Wort und Rede laut werdenden dramatischen Action,

ſondern in ſtummen Spielen, öffentlichen Prozeſſionen und Auftritten vermummter Menſchen, worin aber auch die geiſtlichen Geſchichten und der ganze chriſtliche und kirchliche Inhalt in Scene geſetzt wurden.

Riccoboni, der berühmte italieniſche Schauſpieler in Paris, der die Geſchichte des italieniſchen Theaters geſchrieben, ſah noch im Jahre 1690 zu Genua ein ſolches ſtummes Schauſpiel am Frohnleichnamsfeſte. Auf den Gaſſen, durch welche die Prozeſſion ſich bewegte, waren überall Theater aufgerichtet, auf denen durch lebende Perſonen die heiligſten Momente des Alten und Neuen Teſtaments vorgeſtellt wurden. Auf einer ſolchen von den Fiſchern errichteten Bühne ſah man das Meer mit ſeinen Ufern erſcheinen, und Chriſtus befahl durch Gebärden den Apoſteln, ihre Netze auszuwerfen. In demſelben Augenblick aber, wo das Sacrament vorbeigetragen wurde, zogen ſie ihre Netze, worin eine Menge der herrlichſten Fiſche ſich zeigte.

Es fehlte alſo in dieſen erſten Spielen der Italiener die Rede, welche in Deutſchland und Frankreich ſchon ſo witzig, gemüthlich und ſkeptiſch zugleich, die kirchlichen und chriſtlichen Vorſtellungen, dieſe urſprüngliche Grundlage aller dramatiſchen Darſtellung, geformt und in eine dialektiſche Bewegung

gebracht hatte. Die Italiener waren aber ſchon in ihrer Bildung und Geiſtesanſchauung weit über dieſen Standpunkt der geiſtlichen Volksſpiele hinausgekommen, in denen andere Völker noch gewiſſermaßen auf einem künſtlichen Umwege einem reformatoriſchen Lebensdrang Ausdruck zu verſchaffen geſtrebt. Italien hatte ſchon Jahrhunderte früher durch gewaltige und hochbegabte Geiſter in der entſchiedenſten und geiſtesmächtigſten Form aus ſeinem eigenen Schooße diejenigen reformatoriſchen Elemente erzeugt, welche ſpäter bei den anderen Völkern in Saat aufgehen, für Italien ſelbſt aber verloren bleiben ſollten.

Die Brüderſchaft del Gonfalone, welche ſich im Jahre 1264 in Rom gründete, und die Paſſion Jeſu Chriſti zum ausſchließlichen Gegenſtand dramatiſcher Darſtellungen machte, kann gewiſſermaßen als die älteſte Theatergeſellſchaft der Italiener angeſehen werden, und die italieniſche Kritik, welche Italien gern als die eigentliche Wiege des modernen europäiſchen Dramas anſehen will, hat auf das hohe Alter jener Brüderſchaft oft ein beſonderes Gewicht gelegt, indem daraus allerdings hervorgehen würde, daß bei den Italienern eher als bei irgend einem anderen Volke dramatiſche Darſtellungen des bibliſchen Inhalts ſtatt-

gefunden.[1] Derſelben frühen Zeit gehört auch die Geſellſchaft Batutti an, welche ſich in Treviſo ebenfalls zur Aufführung der chriſtlichen Paſſionsgeſchichte bildete, und die ſogar nach einer Verpflichtung, welche die Canonici der Kathedrale zu Treviſo übernommen hatten, aus dieſem Capitel jährlich für die Rollen der Maria und des Engels zwei Geiſtliche geliefert erhielt.

Zu welcher Zeit aber die italieniſchen Myſterienſpiele in die wirkliche Natur des Drama's hinübergingen, möchte ſchwer zu beſtimmen ſein. Es ſcheint, daß ſie erſt im funfzehnten Jahrhundert aus einer bloßen ſtummen Repräſentation zu lebendigeren Darſtellungen wurden, in denen dann ebenfalls in burlesker und poſſenhafter Form das Verhältniß des Volkes zu Chriſtenthum und Kirche zu Tage kam. Das älteſte dieſer Spiele iſt Abraham und Iſaak, von Francesco Belcari, welches zuerſt im Jahre 1449 zu Florenz in der Kirche der Maria Magdalena aufgeführt wurde. Mit altteſtamentlichem Stoff wurden dieſe Spiele Figure genannt, Misterj, wenn ſie die chriſtlichen Glaubensgeheimniſſe behandelten, Vangelj, wenn der Inhalt aus dem Neuen Teſtament

[1] Vgl. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe (Amst., 1740) p. 10.

genommen war, Essempj, wenn einzelne Thaten der Heiligen, und Istorie, wenn deren ganzes Leben zur Darstellung gebracht wurde. Auch hatten die Italiener Moralitätenspiele, welche aber bei ihnen Fausti genannt wurden.

Das italienische Volk vollbrachte in diesen Spielen eine allseitige Travestie der Bibel, scheint aber diese Travestie bald der Kirche und den Priestern allein überlassen zu haben, indem es sich mit größerer Vorliebe an die altrömischen Mimen und Atellanen, die noch immer in Italien aufgeführt werden mußten, hingab. Die italienische Malerei hält in dieser Zeit allein eine ideale Beziehung der Kunst zu den Gestalten des Christenthums fest, und strebt die christliche Mythologie, besonders aber das Christusideal selbst in den reinsten künstlerischen Formen zu bilden. Das Volk wie die Gelehrten wenden sich aber in Italien gleicherweise wieder vom Christenthum ab, mit dem sie alle weiteren Berührungen gewissermaßen ängstlich vermeiden, und suchen ihr Heil von Neuem in der antiken Welt und Kunst. Aus der Aneignung derselben [illegible] auf der einen Seite das gelehrte Schauspiel der Italiener (commedia erudita) hervor, welches mit Uebersetzungen und Nachahmungen der griechischen und römischen Dramatiker schon frühe beginnt,

und zwar größtentheils in lateiniſcher Sprache, in welcher der berühmte Paduaniſche Geſchichtſchreiber und gekrönte Poet Albertinus Muſſatus (der von 1261—1330 lebte) zwei Tragödien ſchrieb, eine Achilleis und eine Eccerinis, in welcher letzteren er den Tod des Tyrannen Ezzelino von Romano behandelte.

Auf der Volksſeite aber erzeugte ſich aus der lebendig gebliebenen Berührung mit der antiken Welt das eigenthümliche nationale Volksluſtſpiel, welches ſich in einer durchaus freien Weiſe der Production und Darſtellung ſeit der älteſten Zeit her entwickelte, und unter dem Namen der Commedia del Arte die ſtehenden Masken und Figuren des italieniſchen Theaters, ganz dem Charakter des Volkes gemäß, und doch noch größtentheils nach antiken Muſtern, ausbildete. Dieſe Commedia del Arte, welche ihre Benennung im Unterſchied von der gelehrten regelmäßigen Komödie gewiſſermaßen zum Spott empfangen zu haben ſchien, wurde von herumziehenden Schauſpielern aus dem Stegreiſe aufgeführt, und erhielt durch eine ſolche freie Production dieſe Grazie des lebendigen und natürlichen Sichgehenlaſſens, welche das italieniſche Volksluſtſpiel immer ausgezeichnet hat.

Die Verfaſſer dieſer Stücke, von denen man nur

ſehr wenige gedruckt findet, ſchrieben nur den allgemeinen Inhalt einer jeden Scene nach der Reihe auf, und dies Scenario, wie ein ſolcher dramatiſcher Entwurf genannt wurde, ward auf beiden Seiten der Schaubühne vor Beginn des Stückes angeheftet. Der Schauſpieler, wenn er auf die Bühne trat, überflog mit einem Blick den Inhalt ſeiner Scene, den er dann improviſirend ausführte. Von dieſen Scenarien ſind mehrere durch den Druck veröffentlicht worden, namentlich aber von Flaminio Scala, genannt Flavio, einem berühmten italieniſchen Theaterdirector, welcher im Jahre 1611 ſein Theaterbuch mit 50 ſolcher ſceniſchen Entwürfe drucken ließ. Dieſe Improviſation ſetzte bei den Schauſpielern ſelbſt eine bedeutende geiſtige Beweglichkeit und bei den Zuſchauern eine ungemeine Hingebungsluſt voraus. Es konnte nicht fehlen, daß bei dieſer Darſtellungsweiſe gewiſſe ſtehende Elemente nöthig wurden, welche zur leichteren Verbindung und Vermittelung des Ganzen dienten, ſowie im alten homeriſchen Volksepos die einzelnen wiederkehrenden Redewendungen die geiſtigen Ruhepunkte des Rhapſoden bildeten.

So entſtanden für den Dialog dieſer Komödie die ſogenannten Lazzi, welches Späße ſind, die eigentlich nicht zur Sache und zur Handlung gehören, und die

von den Schauſpielern, namentlich aber vom Harlekin, bei Stockungen des Geſprächs und zur Ausfüllung einzelner Lücken eingelegt wurden. Nach Riccoboni (histoire du théâtre italien I. 69.) bedeutet das lombardiſche Wort Lazzi ſoviel als Bänder, Schlingen, und zeigt an, daß die Unterbrechung der Scene durch ſolche Späße eigentlich nur zur weiteren Verknüpfung und Bindung der ganzen Darſtellung, damit dieſe nicht auseinanderfalle, dienen ſolle.

Zu den ſtehenden Figuren der italieniſchen Volkskomödie gehörte aber vor allen Dingen der Harlekin, Arlecchino, dieſer italieniſche Narr, der auch hier als Mittelpunkt und Organ der innerſten Volksproductivität erſcheint, dieſer poſſenhafte Volkstribun, durch den das Volk überall ſeine poetiſche Gerechtigkeit ausübt. Der italieniſche Harlekin, ſo national er ſich auch äußerlich und innerlich geformt hat, iſt aber altrömiſchen Urſprungs, worauf zuerſt Riccoboni aufmerkſam gemacht hat. Seine Tracht beſteht aus dreieckig zuſammengehefteten Fetzen von rothem, blauem, gelbem und grünem Tuch, einem kleinen Hut, der kaum ſeinen geſchorenen Kopf bedeckt, Schuhen ohne Hacken und einer ausgekratzten ſchwarzen Maske, die keine Augen hat, ſondern ſtatt deren nur ganz kleine Seelöcher. Riccoboni findet in dieſer Geſtalt die

Tracht der Planipedes aus den altrömiſchen Mimen wieder, bei denen die geſchorenen Köpfe (rasa capita) und die geſchwärzten Geſichter (mimi fuligine faciem obducti) ebenfalls einen Hauptbeſtandtheil der Figur ausmachten. Auch erſcheinen die bloßen Füße der Planipedes, wovon ſie ihren Namen haben (planis pedibus), bei dem italieniſchen Arlecchino wieder, inſofern dieſer, da Beinkleider und Strümpfe bei ihm ein und daſſelbe ſind, jeder anderweitigen Fußbekleidung ermangelt. Die aus hundert bunten Flicken zuſammengeſetzte Harlekinstracht findet Riccoboni in dem Centunculum wieder, wie Apulejus in ſeiner Apologie die Tracht des römiſchen Mimen nennt. Die Italiener bezeichnen auch ihren Harlekin und ſeinen geiſtesverwandten Genoſſen, den Scapin, mit dem Namen Zanni, welches deutlich genug an den römiſchen Poſſenreißer Sannio erinnert, den Cicero de oratore II. 61. folgendermaßen ſchildert: Quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est? sed ore, vultu, imitandis moribus, denique corpore ridetur ipso, worin zugleich die gymnaſtiſche Körperbeweglichkeit und Springkunſt, in der ſich der italieniſche Harlekin beſonders hervorthun mußte, bezeichnet zu werden ſcheint. [1]

[1] Vgl. Riccoboni histoire du théâtre italien I. 7.

Der italieniſche Arlecchino erlitt aber ſpäter einige Umwandlungen. Der alte Arlecchino war ein muthwilliger und unverſchämter Schalksnarr, der neuere wurde dagegen ein einfältiger, naſchhafter und feigherziger Bediente, der ſich aber für unendlich pfiffig hält und darum die dümmſten Streiche begeht. Der dumme Harlekin bildete ſich endlich in beſtimmter Weiſe zum Pierrot aus, während Harlekin ſelbſt, namentlich in den berühmten Darſtellungen des Dominique zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei der italieniſchen Truppe in Paris, ſeinen witzigen und verſchlagenen Charakter wieder annahm.

Der Pulcinella (Policinell) iſt der neapolitaniſche Harlekin, und ſoll ſeine Entſtehung einem gewiſſen Puccio d'Aniello verdanken, der als ein berühmter Poſſenreißer unter den Landleuten in der Gegend von Acerra lebte und nachher auf die Bühne ging, wo er lange der allgemeine Liebling der Neapolitaner blieb und die ihm eigenthümliche Maske dauernd einbürgerte. Er trug auf dem Theater weite weißwollene Beinkleider, ein eben ſolches Hemd mit ſehr weiten Aermeln, unten mit Frangen eingefaßt und mit einem ſchwarzen Ledergürtel um den Leib befeſtigt, um den Hals eine breite Leinwandkrauſe, auf dem Kopf eine weiße wollene Mütze, die in einen

rothen Büſchel zuließ. Später wurde eine ſchwarze Maske mit einer krummen und ſpitz zulaufenden Naſe, welche einem Vogelſchnabel glich, hinzugefügt.

Die ſtehenden Perſonen dieſer alten italieniſchen Volkskomödie hatten eine beſtimmte ſyſtemartige Stellung gegen einander, aus welcher das Stück ſelbſt gewiſſermaßen wie aus feſtgegoſſenen Typen, die durcheinander bewegt wurden, mit Leichtigkeit hervorgehen mußte, und A. W. Schlegel vergleicht dies Verhältniß in ſeinen dramatiſchen Vorleſungen ſehr treffend mit den Steinen im Schachbrett, deren Gang im Voraus beſtimmt und immer denſelben Geſetzen unterworfen iſt, während ſich doch gerade aus dieſen beſtimmten und beſchränkten Vorzeichnungen unendlich mannigfache Verwickelungen ergeben können. Die Schauſpieler ſelbſt, denen bei der productiven Ausführung dieſer Komödien ein ſo großer und freier Spielraum gegeben war, konnten den Charakter dieſer Perſonen, welche ſie beſtändig auf der Bühne darzuſtellen hatten, auf das Gründlichſte und Erſchöpfendſte durcharbeiten, und aus dieſem ihnen zur andern Natur gewordenen Weſen intereſſante Verknüpfungen hervorgehen laſſen, welche der Erfindung des Dichters nicht in dieſem Umfang zu Gebote ſtehen konnten. So wurde das den Stücken zum Grunde

liegende Scenario bei verschiedenen Darstellungen oft in ganz verschiedener Weise ausgeführt, indem die Laune und Freiheit des Augenblicks jederzeit ihr Recht behaupten durften, wobei es freilich auch, wenn der Witz ausging, an Aushülfen durch ein erzwungenes und täppisches Gebärdenspiel, worin überhaupt ein Grundbestandtheil der italienischen Komik besteht, nicht fehlen konnte.

Unter diesen stehenden Masken ist eine der wichtigsten der Pantalon, der zuerst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts auf die Bühne gekommen zu sein scheint. Er stellt einen venetianischen Kaufmann dar und spricht immer in dem weichen und humoristischen venetianischen Dialekt. Meisthin ist der Pantalon ein gutmüthiger Alter, verliebt in irgend ein Mündel oder sonst ein schönes Mädchen, von dem er natürlich getäuscht wird, indem ein jüngerer begünstigter Liebhaber ihn hinter's Licht führt. Zuweilen aber ist der Pantalon auch ein guter reicher Hausvater, und als solcher züchtigt er seine Dienerschaft und ist sehr strenge gegen seine Kinder. Seine Maske bestand in einem Barte, der rund um das Gesicht ging und vorn am Kinn in einer langen Spitze zusammenlief. Beinkleider und Strümpfe mußten aus einem Stück sein, was unsern bis auf die

Füße reichenden Beinkleidern den Namen der Pantalons verschafft hat. Anfangs waren diese Strumpfhosen des Pantalon roth; als aber Venedig in den Türkenkriegen das Königreich Negroponte verlor, mußte auch Pantalon Theil nehmen an der allgemeinen Trauer der venetianischen Republik, und er erschien deshalb in schwarzen Beinkleidern, die seitdem diese Farbe behielten, wie auch sein Oberkleid, ein kleiner kurzer Mantel mit Aermeln und schmalem Kragen, genannt die Zimarra, schwarz war.[1]

Eine der ältesten Masken der italienischen Volkskomödie, vielleicht schon dem zwölften Jahrhundert angehörend, ist der Dottore, ein bolognesischer Arzt, der auch stets in diesem Dialekt spricht und sich als pedantischer Phrasenmacher und Raisonneur gebärdet. Daß diese Figur gerade aus Bologna, der hohen Schule der Rechtsgelehrsamkeit, hergeleitet wurde, war ohne Zweifel charakteristisch für die ursprüngliche juristische Bedeutung dieser Figur, indem die uralte Spottlust, mit welcher das Volk sich von jeher an den Rechtsgelehrten und Advocaten gewissermaßen aus einer gesunden und naturrechtlichen Opposition heraus gerieben, darin ihren Ausdruck gefunden zu haben scheint. Der Dottore trug eine drei-

[1] Vgl. Napoli-Signorelli Storia critica de' teatri. III. 202.

viertel Larve, mit schwarzer Nase und Stirn, und hochrothen Wangen.

Der Militairstand war durch den Capitano vertreten (auch Spavento, Tracasso, Tempesta genannt), einen großthuenden, aber dummen und feigherzigen Bramarbas, der ein Italiener oder Spanier sein kann, und gewöhnlich in der schwarzen spanischen Tracht erscheint. Seine Feigheit läßt ihn aber in der Regel am Ende des Stücks den Püffen des Harlekin erliegen. Er ging später zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts in den Scaramuccia über, der aber im Charakter und Kostüm weiter keine Veränderungen erhielt. Mehr ein Rüpel aus dem Volke ist der Brighella aus Ferrara, der hier und da auch als Kuppler auftritt, verschlagen, anmaßend aber auch muthig sich benimmt, und in einem weiten, mit grünen Bändern verzierten Gewande sich darstellt. Andere Masken waren der Giangurgolo und Coniello, zwei calabresische Rüpel und Fant's, Don Pasquale und Gelsomino, das süße Herrchen aus Rom, Beltrame, der mailändische Einfaltspinsel, und unbestimmte Abartungen des Arlecchino, wie Truffaldino, Tartaglia, Travaglino u. a. Dazu gesellten sich die Amoroso's und Innamorato's und die Smeral-

bina, Colombina, Spilletta und andere, welche die weiblichen Bedientenrollen auszuführen hatten. Die Frauenrollen wurden auf dem italieniſchen Theater lange, wie auf den alten engliſchen, von verkleideten Jünglingen geſpielt, und erſt zu Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gab es Schauſpielerinnen zur Ausführung der weiblichen Charaktere.

Die verſchiedenen ſtehenden Masken der italieniſchen Komödie pflegten auch in dem Dialekt ihres Orts, dem ſie heimathlich angehörten, auf der Bühne zu reden. Dies dehnte der komiſche Dichter Ruzante aus Padua noch weiter aus, indem er in ſeinen ſechs Komödien, welche er um das Jahr 1530 herausgab, ſämmtliche Sprachdialekte Italiens auftreten ließ, welche unter die verſchiedenen Perſonen ſeiner Stücke vertheilt ſind und worunter man ſogar einer Miſchung des Neugriechiſchen mit dem Italieniſchen begegnet. —

---

## 9. Die altengliſche Bühne.

Die Einrichtungen und Leiſtungen der altengliſchen Bühne, welche in der Bildungsgeſchichte des modernen Drama's eine ſo bedeutende Stelle einnehmen, haben noch durch den Enthuſiasmus einiger

berühmten Kritiker und Dramaturgen Deutschlands, die darin das eigentliche Ideal aller Theaterkunst gesehen und dringend zurückersehnt haben, ein besonderes Interesse für die heutigen Theaterbeziehungen erlangt, obwohl gerade Diejenigen, welche in einer gewissen Epoche der deutschen Kritik beständig auf dies verlorene Paradies der modernen Bühnenzustände zurückkamen, wie August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, uns die gründlicheren Erörterungen darüber schuldig geblieben sind, für die namentlich Tieck, zu seinem wohl schwerlich mehr zu erwartenden Buche über Shakspeare, ohne Zweifel unschätzbare Materialien aufgesammelt hat.[1]

Wenn man aber in dem altenglischen Theater gewissermaßen den freien Naturzustand der modernen Bühne erkennen will, einen Zustand, in welchem dem inneren lebendigen Gedanken der Darstellung am wenigsten die Fessel äußerlicher Convention und die Bedingung materieller Täuschungsmittel auferlegt wurde, so zeigt sich ein Irrthum nur darin, daß das Bestehen dieser Vorzüge lediglich von den altenglischen Bühnen-Einrichtungen hergeleitet und danach

[1] Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. II. 2. Abth. S. 252. — Ludwig Tieck, dramaturgische Blätter (Berlin 1826) an mehreren Stellen, und Vorrede zu Tieck's altenglischem Theater (Berlin 1811).

benannt werden ſoll, während nicht nur die Myſterien-Bühnen aller neueren Völker ſich faſt durchweg in denſelben wildgewachſenen Naturformen der theatraliſchen Repräſentation darſtellen, ſondern auch namentlich das alte ſpaniſche Theater eine der altengliſchen Bühne durchaus gleichmäßige Ausbildung und Einrichtung genommen.

Die kritiſche Mode, welche die von Koſtüm und Decoration freie Naturbühne als die vorzugsweiſe altengliſche bezeichnete, entſtammt daher eigentlich nur den Lieblingsrichtungen und Beſchäftigungen der Kritik der romantiſchen Schule, welche ſich mit ihrem beſten und großartigſten Inſtinct an Shakſpeare feſtgeſogen hatte, und wie ſie in deſſen Poeſie mit Recht die höchſte Muſterform des modernen Drama's erkannte, ſo auch in dem altengliſchen Bühnenweſen vorzugsweiſe das Beiſpiel einer den wahren geiſtigen Intereſſen der Kunſt entſprechenden Organiſation aufſtellen wollte. Dieſe Beſtrebungen wurden damals freilich zum Theil mit einer Art von kritiſchem Feuerlärm betrieben, welcher ſelbſt einem Goethe, dem ſonſt die tiefſte Würdigung des Shakſpeare'ſchen Genius nicht abzuſprechen war, den auch literariſch feſtgehaltenen Stoßſeufzer „Shakſpeare und kein Ende!“ abpreßte.

In unseren heutigen Theaterverhältnissen sind wir freilich schon durch die eingetretene gänzliche Richtungs- und Formlosigkeit unbefangener und parteiloser in diesem alten Streit geworden, der jedoch als ein die Lebensfrage der modernen Bühne berührender sein Interesse behalten und oft genug, wenn wir unser Bühnenwesen unter der Masse seiner übernommenen conventionellen Verpflichtungen zusammensinken und mehr und mehr geistig wie künstlerisch erliegen sehen, sich von Neuem in uns anregen muß. Vornehmlich ist es die übertriebene Ausbildung des Decorationswesens, welche die Entartung der heutigen Theaterkunst zu einer bloßen Luxusangelegenheit uns auf eine fast rettungslose Weise vor Augen legt, und von der um so schwieriger wieder abzubiegen sein wird, da sich zugleich die Fortschritte des artistischen Geschmacks und die Anforderungen der verfeinerten gesellschaftlichen Bildung, die überhaupt das Theater mehr und mehr bestimmt, darin begegnet sind.

Je üppiger aber die Theater-Convention in dieser Hinsicht sich ausgebildet, indem sie unter dem Vorwand der realen Genauigkeit alle inneren Dimensionen in der Welt des Dichters auch zu äußerlichen machen und als ein im Raume festgehaltenes Bild ausführen will, desto enger ist der geistige und

dichterische Kreis des Theaters geworden und deste mehr haben sich die Gränzen der dramatischen Darstellung, die innere Bewegungsfähigkeit des Drama's selbst, verkürzt. Denn es konnte nicht ausbleiben, daß durch dies übermäßige bildliche Heraustreten der Raumverhältnisse eines Gedichts, die am Ende den eignen Inhalt an Ansprüchen überragen, für den letzteren selbst eine Beeinträchtigung seiner Freiheit entstehen mußte, und das Phantom des Theatermäßigen und theatralisch Darstellbaren, dem an und für sich im inneren Wesen der Kunst selbst gar kein Recht und keine Stelle gegeben werden kann, ist vornehmlich aus dem künstlich raffinirten und abenteuerlich genauen Decorationswesen und Decorationswechsel der modernen Bühne aufgestiegen.

Dies Erforderniß der Theaterhörigkeit hat sich auf unseren Bühnen in der neueren Zeit nur immer greller und engherziger ausgebildet, und bezeichnet recht eigentlich den in sich unfreien Zustand der heutigen Theaterkunst, indem es die tyrannische Formel geworden, deren der Handwerksgeist sich gegen das schaffende Genie bedienen kann, eine im Munde aller Theater-Directoren geläufige Schreckens-Kategorie, welche das amtliche Schema zur Zurückweisung aller

höheren dramatiſchen Dichtung ſchon ſeit langen Jahren bei uns abgiebt.

Ein buntgeſchminktes Geſpenſt, welches aus der Vermiſchung des Luxus und der geſellſchaftlichen Convention mit der modernen Phantaſieloſigkeit zuſammengeknetet worden, iſt dieſe Kategorie des theatraliſch Darſtellbaren der Idee der Kunſt gegenüber um ſo weniger haltbar, da ſie gerade von Denen, welche ſie ſelbſt erfunden und lediglich als einen Handwerkskniff immer weiter aufgeſchraubt haben, nämlich den Theater-Directoren und Theater-Speculanten ſelbſt, einzig und allein zur mercantilen Ausbeutung ihres Geſchäfts feſtgehalten wird.*

Es iſt zwar nicht abzuläugnen, daß die heutige Decorations-Maſchinerie, ebenſo wie das Koſtümweſen, an ſich auf einer hohen Stufe der artiſtiſchen und techniſchen Vollendung ſich zeigt, und eine maleriſche Zuſammenfaſſung des Bühnenbildes oft zur Erhöhung des Geſammteindrucks der Dichtung ſelbſt leiſtet. Die neueſte Zeit hat in dieſer Bühnen-Malerei immer größere Fortſchritte gemacht, wozu auch namentlich die Einführung der an den Seiten geſchloſſenen Decorationen gehört, welche eine äußere Abrundung der Scene hervorbringen, während früher die gebrochenen Linien der Seiten-Couliſſen die Ein-

heit der Anschauung (welche durch die Decoration fast immer beeinträchtigt wird) auch für das Auge störten.

Mag sich aber das Decorationswesen noch so kunstgerecht ausbilden, so wird es doch innerhalb der dramatischen Kunst und für dieselbe in der Regel nur einen zweideutigen Werth in Anspruch nehmen können, indem es schon eine Vermischung verschiedener Kunstsphären veranlaßt, und da eine sinnliche Wirkung der Malerei herbeizieht, wo das Drama an die Phantasie des Zuschauers selbst appelliren und mit Hülfe derselben die schöpferische Verwandlung von Raum und Zeit auf seinem eigenen dichterischen Grunde vollbringen und gestalten will.

Die Anwendung der Decoration, als einer sinnlichen Ergänzung und Ausführung des Dichters, ist eigentlich in ihrem Ursprung als eine italienische Erfindung zu bezeichnen, und entstammt jener Zeit der italienischen Hof-Aesthetik, welche zuerst in ritterlichen und romantischen Aufzügen, in theatralisch veranstalteten Turnieren und Maskenfesten, und bald auch in den Bühnenspielen selbst, die Pracht und den Aufwand fürstlichen Lebens entwickelte. Zu diesem Zweck einer ästhetischen Bethätigung der Fürstengröße konnten freilich nicht Effecte und Gewaltmittel genug

aufgeboten werden; Maſchinerieen aller Art wurden in Gang gebracht, um den Reiz des Seltſamſten und Unerhörteſten bei ſolchen Feſten zu verbreiten, und wie man den Wein in Röhren auf die Straße ſprützte, um dem Volke eine Ueberraſchung zu bereiten, ſo durfte es auch auf der Bühne an Maſchinerieen nicht fehlen, welche aus der Kunſt ſelbſt ein wahres Hoffeſt zu machen im Stande waren.

Aus dieſer Veranlaſſung wurden zunächſt die Gränzen der reinen Poeſie durchbrochen, und ihr in der Malerei, im Tanz und in der Muſik Gehülfen beigegeben, welche ihrer Gedankenwürde bunte Lappen unterbreiteten, auf denen ſie ſich feſtlicher und einſchmeichelnder und mehr den hohen und höchſten Herrſchaften gemäß ausnehmen ſollte. Dieſe Richtung wurde in der Erfindung der italieniſchen Oper auf ihre Höhe gebracht, und die italieniſche Oper, dieſer ſeltſame Miſchmaſch geſellſchaftlicher Convention und künſtleriſcher Unwürde, iſt es eigentlich, welche auch dem Decorationsweſen der modernen Bühne in ſeiner ganzen raffinirten Zuſammenſetzung und in ſeinen auf ſchwache und flügelloſe Geiſter berechneten Täuſchungen den Urſprung gegeben hat. —

Die älteſte Geſtalt der engliſchen Bühne, in der man vorzugsweiſe den Zuſtand der freien Naturbühne

anzuerkennen pflegt, trifft im Wesentlichen ganz mit der theatralischen Oekonomie zusammen, welche auch in Spanien, Frankreich und Deutschland bei den Aufführungen der alten Mysterien und der ihnen zunächst folgenden dramatischen Spiele zur Anwendung gekommen war. Diese alte Einrichtung gewann aber in England allerdings dadurch noch eine umfassendere Bedeutung für das ganze Wesen der modernen dramatischen Poesie, daß sie noch zur Zeit der höchsten und ausgebildetsten Schöpfungen des dramatischen Genius bestehen blieb, und auf das innere Leben und Gestalten derselben einen auch heute noch unverkennbaren und gewissermaßen nachwirkenden Einfluß gewann. Denn wenn man die große schöpferische Freiheit und kühne Bewegungskraft des Shakspeare'schen Drama's wesentlich begünstigt sehen muß durch jene aller conventionellen Fesseln noch ledigen Bühneneinrichtungen seiner Zeit, so wirkt dieser Umstand heut zugleich ungünstig auf sein fortlaufendes Verhältniß zum modernen Theater nach, welchem er in seiner inneren Bedeutung unentbehrlich und unentziehbar ist, auf dem er aber je länger je mehr benachtheiligt und unheimisch gemacht worden, weil die heutige künstliche Theaterscenerie Das materiell ausführen und sinnlich festhalten will, was der Dichter,

gestützt auf die der Phantasie überlassenen Formen seiner Bühne, lediglich in seinem geistigen Zusammenhang und in seiner idealen Nothwendigkeit frei hinstellen konnte. Durch dies Verhältniß sind viele Stücke Shakspeare's bei uns schon fast undarstellbar geworden, indem der Scenenwechsel, der damals geistig bestritten, und nur so mit allen seinen Ansprüchen ertragen werden konnte, durch die heutige Bühnenausführung einen ungeheuern Tumult hervorbringt, der im Zufälligen leicht das Hauptsächliche untergehen läßt. Dies hat sich bei den am meisten auf der deutschen Bühne eingebürgerten Stücken Shakspeare's, wie Macbeth, Hamlet, Romeo und Julia und anderen, mehr und mehr auf eine alle dichterische Illusion zerstörende Weise geltend gemacht, und so kommt zu den vielen Mißständen, welche in der Richtung der heutigen Bühne liegen und ihren Fortbestand als Kunstanstalt längst in Zweifel gestellt haben, auch noch der hinzu, daß die moderne Ausbildung der künstlichen Scenerie das Theater der Gegenwart abschneidet von denjenigen Großthaten der dramatischen Kunst, welche noch heut für die entscheidenden gelten müssen. Ludwig Tieck hat uns in seiner scenischen Einrichtung des Sommernachtstraums für die Berliner Bühne den Bau der altenglischen Scene in einer ge-

chickten und wirksamen Nachbildung vor Augen gestellt, obwohl er bei seinen eigenen Stücken, welche er in Berlin zur Aufführung bringen ließ, namentlich beim Blaubart und gestiefelten Kater, zu dem modernen Decorationswesen im allerkünstlichsten Maaßstabe zurückgekehrt ist, welches ihn besonders bei dem erstgenannten Stücke, ungeachtet des märchenhaften Grundes, zu einer durchaus raffinirten Anwendung der Coulisse geführt hat. Insofern dies die bedeutendsten Spuren sind, welche man von Tieck's dramaturgischer Thätigkeit in Berlin gewahr geworden, und wobei zugleich sein so oft beregtes Verhältniß als Reformator des deutschen Theaters in dessen Zurückführung auf die altenglische Naturbühne wieder zur Frage gekommen, konnte hier auf den dabei zu Tage liegenden und heutzutage vielleicht unvermeidlichen Widerspruch aufmerksam gemacht werden.

Der so bedeutungsvolle Hauptunterschied der heutigen Theaterzustände und der altenglischen besteht eben darin, daß jene Bühne die bewegliche Scenerie nicht kannte, welche heut aus dem modernen Theater eine Zwangsanstalt für den schaffenden Dichter gemacht hat. Die ökonomischen Verhältnisse der alten Bühneneinrichtung hatten sich dabei vornehmlich folgendermaßen gestaltet.

Die einfache und nur die nothwendigſte materielle Grundlage darbietende Ausſtattung der alten engliſchen Schauſpielhäuſer erſtreckte ſich ebenſo auf den Zuſchauerraum wie auf die Oekonomie der Bühne ſelbſt. Auf den Abbildungen, welche man noch von einigen dieſer Häuſer beſitzt, erblickt man ein rundes, einem Feſtungsthurm vergleichbares Gebäude von Holz, auf deſſen giebelartiger Zinne eine Fahne flatterte, die während der Zeit der Darſtellungen aufgeſteckt war.[1] Dies Gebäude ſtand gewöhnlich oben offen, und führte ſchon dadurch die Bedingung mit ſich, daß beim hellen Tage geſpielt werden mußte (zur Zeit Shakſpeare's von ein Uhr bis nach drei Uhr Nachmittags) und eine künſtliche Beleuchtung der Scene ausgeſchloſſen blieb. Eine Reihe von Logen, welche im Innern des Zuſchauerraums umherliefen, nahm den Hof und die zu ihm gehörende Geſellſchaft auf, und über den Logen waren Gallerien angebracht (auch das Schaffot, scaffolds, genannt), in welchem das größere Publikum ſeine Plätze fand, die im Preis und Anſehen mit denen im Parterre auf einer gleichen Stufe geſtanden zu

[1] S. eine ſolche Abbildung bei Malone, historical account of the rise and progress of the english stage p. 66.

haben ſcheinen.[1] Dies Parterre, Pit, bildete den eigentlichen Hofraum des Hauſes, und bot den Zuſchauern keine Sitzplätze dar. In den Theatern, welche, wie dies noch zur Zeit der Königin Eliſabeth häufig geſchah, in den Gärten der Schenken aufgeſchlagen wurden, war es der offene Gartenraum ſelbſt, welcher zum Pit eingerichtet wurde. Unter dem Namen der Gründlinge des Parterre's, wie ſie Shakſpeare nannte (groundlings, oder Ben Jonſon: the understanding gentlemen of the ground) ſcheinen die Beſucher dieſes Theaterplatzes ſchon frühe als die eigentlich richtende Volks-Inſtanz des Schauſpiels angeſehen worden zu ſein. Vor Beginn der Darſtellung aber vertrieben ſich die engliſchen Zuſchauer in alter Zeit auf die mannigfachſte Weiſe die Zeit, Einige durch Leſen, Andere durch Kartenſpielen, Aletrinken und Tabackrauchen, welches letztere auch die Damen theilweiſe nicht verſchmähten.

Manche Zuſchauer hatten auch ihre Plätze auf der Bühne ſelbſt, dicht neben den handelnden Schau-

[1] In den vornehmeren Schauſpielhäuſern, wie im Globe und Blackfriars, betrug der Eintrittspreis für dieſe Theile des Theaters Sixpence, in den geringeren nur einen Penny oder zwei; in den Logen, zu Shakſpeare's Zeit, einen Shilling, ſpäter auch zwei, und eine halbe Krone. Vgl. Malone, historical account p. 77.

ſpielern, ein Gebrauch, der in Frankreich noch bis zur Zeit Voltaire's ſich theilweiſe erhalten zu haben ſcheint; in England aber, wie man aus verſchiedenen Anſpielungen in alten Stücken erſieht, die ſeltſamſte Ausdehnung gewonnen hatte. Der Umſtand, daß die Bühne ſelbſt mit einem leichten Strohdach bedeckt war und darum allein im Hauſe Schutz gegen Wind und Wetter gewähren konnte, ſcheint zuerſt Veranlaſſung gegeben zu haben, daß man hier zu beiden Seiten der Scene Stühle für Damen und Kavaliere des Hofes hinſtellte. Bald ſcheinen aber auf dieſen Plätzen auch die Kritiker und modiſchen Schöngeiſter des Tages ſich vorzugsweiſe eingeniſtet zu haben. Der Preis für einen Stuhl auf der Bühne betrug, je nach der bequemen und angenehmen Situation, die er gewährte, einen Sixpence oder einen Shilling.[1] Einige dieſer Modeherren benutzten ſolche Bühnenplätze, auf denen ſie die Aufmerkſamkeit des ganzen Publikums auf ſich zogen, zu geckenhafter Rüpelei, und ließen ſich von ihren Bedienten begleiten, welche ihnen mit Pfeifen und Taback aufwarten mußten, wo ſie denn die Bühne tapfer mit ihren Rauchwolken anfüllten, was damals etwas weniger auffallend ſein mochte, als es bei uns ſein würde, da überhaupt

[1] Malone, historical account p. 81.

während des Schauspiels auch auf den anderen Plätzen des Hauses geraucht wurde.[1]

Wir ersehen schon aus diesem Zuschnitt des ganzen Bühnenwesens von der Zuschauerseite her, daß man mit dem größten und natürlichsten Behagen, und ohne alle besonders formelle und conventionelle Veranstaltungen, sich zur Aufnahme dieses Genusses anschickte. Schon diese Besetzung der Bühne mit Zuschauern, welche dabei ihre Privatbequemlichkeiten verrichten durften, zeigte an, daß man sich hier keine künstliche Illusion bereiten wollte, und daß, wenn hier überhaupt etwas zur Erweckung eines höheren Interesses gethan werden sollte, dies nur durch diejenige geistige Kraft der Dichtung selbst geschehen konnte, welche, um die biblische Bezeichnung des Glaubens darauf anzuwenden, Berge zu versetzen im Stande ist, und mit ihren rein idealen Mitteln eine Wirklichkeit hervorzaubern muß, die in sich selbst und in ihren innersten Gründen eine so unzweifel-

[1] So heißt es in einem alten Stück: Springes for Woodcocks, by Henry Parrot (1613):

When young Rogero goes to see a play,
His pleasure is, you place him on the stage,
The better to demonstrate his array,
And how he fits attended by his page,
That only serves to fill those pipes with smoke,
For which he pawned hath his riding-cloak.

haſte Lebensſtärke trägt, daß ſie über alle anderen Täuſchungen wie mit einem Schlage hinaushebt und keiner äußerlichen Unterſtützung zu ihrer Glaubwürdigkeit mehr bedarf.

Wäre nicht eine ſolche Hingebung an die innere Weſenheit der Poeſie und ein ſolches Vertrauen, daß derſelben durch nichts Aeußeres geſchadet und auch durch nichts Aeußeres aufgeholfen werden könne, wirklich in den Zuſchauern als lebendig vorauszuſetzen geweſen, ſo würde nicht der höchſte dramatiſche Genius der neueren Zeit gerade unter dieſen Umſtänden ſich ſo gewaltig und innerlich ſchwungvoll haben ausbilden können. Vielleicht trugen aber eben dieſe Verhältniſſe nur dazu bei, die geiſtige Potenz der dichteriſchen Kraft nach Innen hin zu ſteigern, und dieſe bewegliche und ſtürmiſche Gluth der dramatiſchen Phantaſie zu entzünden, welche das Leben mit dieſer unabweisbaren Macht ſeines Werdens und Beſtehens aus ſich ſelbſt hinſtellt und mit titanenhafter Anſtrengung alle Urquellen des Daſeins aufzuziehen ſcheint, wie wir dies an Shakſpeare, aber auch an dem Streben mancher ſeiner zeitgenöſſiſchen Dichter, das freilich nicht gleich dem ſeinigen zur Reife gekommen, erblicken.

Auch für die höhere Anregung des Schauſpieler-

talents lag eine beſondere Gunſt in dieſen alten rohen Theaterverhältniſſen. Die Schauſpieler fanden in den äußeren Prunk- und Täuſchungsmitteln der Scene keine Unterſtützung, und hatten deshalb, um das von ihnen dargeſtellte Leben wirkſam und glaubhaft zu machen, nur zu den inneren Springquellen des Talents ſelbſt ihre Zuflucht zu nehmen. Sie wären verloren geweſen, wenn ſie bloß Handwerker oder geſellſchaftlich dreſſirte Gaukler ihrer Kunſt waren, weil ſie dann unter den Verhältniſſen, unter denen ſie ſpielten, hätten erdrückt und gänzlich wirkungslos gemacht werden müſſen, was unſeren heutigen Schauſpielern, ſo wie ſie jetzt ſind, unfehlbar begegnet wäre. Aber die Vortrefflichkeit der Schauſpieler zu Shakſpeare's Zeit bewies eben, daß ihr Talent um ſo mehr gedeihen konnte, je mehr ſie ſich unter ſolchen Umſtänden auf das Zuſammennehmen ihrer ganzen geiſtigen künſtleriſchen Kraft angewieſen ſahen. Denn die Schauſpieler ſind als ſolche immer beſſer, je roher die Sphäre iſt, in der ſie ſich bewegen. Je verfeinerter und abgeſchliffener aber die Verhältniſſe des Schauſpielers und die Bedingungen ſeines Auftretens werden, deſto ſchwächer wird es in der Regel mit ſeinem Talent ausſehen.

So iſt auch ſchon der Bau der heutigen Schau-

ſpielhäuſer, die immer mehr eine rein geſellſchaftliche Zuſtutzung und die Einrichtung eines modiſchen Salons erhalten haben (was auch zum Theil von den meiſten neueren Kirchenbauten zu ſagen), charakteriſtiſch für die Richtung einer Kunſt, welche ſich in Aeußerlichkeiten und in mechaniſchen Formen verloren, und ſtatt ihrer inneren idealen Geſetze nur noch das herrſchende Maaß der geſellſchaftlichen Dreſſuren kennt! —

Wir gehen jetzt zur Betrachtung der engliſchen Theaterſcene ſelbſt über, wie ſie ſich nach dem angenommenen Grundſatz, nur die geiſtige Natur des Drama's ſelbſt walten zu laſſen, geſtalten mußte. Hier ſehen wir, wie die ganze Magie der ſceniſchen Verwandlung dem Dichter überlaſſen bleibt, indem ſich die Scene für den Zuſchauer lediglich mit einigen Gardinen und hängenden Teppichen ſchmückte, die nur zuweilen mit Gemälden ausgeziert geweſen zu ſein ſcheinen. Wenn Tragödien dargeſtellt wurden, ſo ſcheint die Bühne auch zuweilen mit Schwarz ausgehangen worden zu ſein, wie aus mehrfachen Hindeutungen in alten engliſchen Stücken hervorgeht.[1]

[1] In der Einführung zu einer alten Tragedie: A warning for fair Women (1599), treten drei Perſonen unter dem Namen der Tragedie,

Einen charakteriſtiſchen Anhalt für die ſceniſche Darſtellung gab aber ein auf der Bühne befindlicher Balcon, oder, wie man es auch nennen kann, eine Oberbühne ab, deren Plattform gewöhnlich acht oder neun Fuß über den unteren Boden der Bühne hervorragen mußte, und, wie es ſcheint, auch von Säulen getragen wurde. Von dieſer Oberbühne herab wurde in vielen altengliſchen Stücken ein Theil des Dialogs geſprochen, und die Vorhänge, welche an der Vorderſeite deſſelben herabhingen, dienten dazu, um die handelnden Perſonen gelegentlich und wo es erforderlich war, den Augen der Zuſchauer zu verbergen. Ueberhaupt konnte durch dieſe Vorrichtung die Scene ſich in ihrer Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit ebenſo bequem als anſchaulich gruppiren, indem die Schauſpieler bald den oberen, bald den un-

Komödie und Hiſtorie auf, welche ſich untereinander über den Vorrang ſtreiten, in welchem Streit die Tragödie den Sieg davonträgt, worauf Komödie und Hiſtorie ſich mit folgenden Worten zurückziehen:

Hiſtorie.

Look, comedy, I mark'd it not till now,
The stage is hung with blacke, and I perceive
The auditors prepar'd for tragedy.

Komödie.

Nay then, I see she shall be entertain'd.
These ornaments beseem not thee and me;
Then tragedy, kill them to-day with sorrow,
We'll make them laugh with mirthful jests to-morrow.

Vgl. Malone, historical account p. III.

teren Theil der Bühne, dem Bedürfniß und dem Gang der Darstellung gemäß, zu ihrem Auftreten bestimmen konnten. An jeder Seite dieses Balcons war eine Vertiefung oder Loge angebracht, die auch zum Behuf der Darstellung benutzt worden zu sein scheint, in der Regel aber wohl zur Aufnahme von Zuschauern diente, die darin für einen wohlfeileren Preis Plätze angewiesen erhielten. —

Wie die Einbildungskraft der Zuschauer als eine selbstthätige von dieser Scene in Anspruch genommen wurde, schildert uns Philipp Sidney in seiner „Vertheidigung der Poesie" (Defence of Poesie, 1595), worin er den Zustand des Drama's und der Bühne seiner Zeit (um das Jahr 1583) unter Anderem folgendermaßen beschreibt: „Jetzt erblickt man drei Damen, welche umherwandeln und sich Blumen pflücken, und dann müssen wir glauben, daß die Bühne ein Garten ist. Alsbald erhalten wir aber Nachrichten von einem Schiffbruch auf demselben Platze, und wir müßten uns schämen, wenn wir nicht sofort einen großen Felsen dort sehen wollten. Plötzlich aber steigt ein häßliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch daraus hervor, und die unglücklichen Zuschauer sind natürlich verpflichtet, die Bühne für eine Höhle anzusehen, während zu gleicher Zeit zwei Kriegsheere herangeflogen

kommen, die durch vier Schwerter und Schilder repräsentirt werden, und dann würde ein hartes Herz dazu gehören, wenn man das Theater nicht auf der Stelle für ein Schlachtfeld ansehen wollte. Wenn unsere Dichter so den Ort behandeln, so springen sie noch bei weitem freigebiger mit der Zeit um. Hat sich ein junger Prinz in eine schöne Prinzessin verliebt, so geräth nach mancherlei Unglück und Wirrsal dieselbe zuletzt in interessante Umstände, und bringt zum richtigen Termin einen gesunden und wohlgebildeten Knaben zur Welt. Dieser geht verloren, wird wiedergefunden, wächst heran, verliebt sich, und wir würden ihn ebenfalls noch wieder als Vater erblicken, wenn nicht endlich der Vorhang herunterginge!" —

Dieser Spott der zeitgenössischen Kritik, den wir aus Sir Philipp Sidney's Munde vernehmen, muß uns aber um so mehr als ungerecht erscheinen, weil darin die höhere eigenthümlich nationale Bedeutung unbegriffen bleibt, welche die englische Bühne gerade in diesem Durcheinanderwerfen von Zeit und Ort gleich bei ihrer ersten Ausbildung sich eroberte. Es wird dadurch der freie Grund des modernen nationalen Drama's gelegt, das sich sein eigenthümliches Lebenselement auch durch neue Kunstgesetze bestimmt,

und zu dieſer ſeiner Conſtituirung zuerſt die einer andern Weltanſchauung angehörige Zeit- und Orts-Einheit des antiken claſſiſchen Drama's von ſich abweiſt. Das romantiſche Volksdrama der modernen Zeit nimmt hier wahrhaft ſeinen Anfang, und zwar in einem unmittelbaren Gegenſatz zu den Kunſtbegriffen der antiken Claſſicität und des römiſchen und griechiſchen Drama's, über welchen uns die kritiſche Stimme des Ritters Sidney anſchaulich genug belehrt. Als die Begründer des nationalen Drama's der neueren Völker ſind aber die Engländer und Spanier mit um ſo entſchiedenerem Ruhm anzuſehen, als ſie daſſelbe zugleich in den größten und glänzendſten Formen zu ſeiner Vollendung zu bringen wiſſen.

Bei den Franzoſen und Italienern ſtehen ihre erſten dramatiſchen Volksdarſtellungen ebenfalls in einem Gegenſatz zu dem claſſiſchen Alterthum, aber ſo, daß ſich in das letztere die nach Höherem ſtrebende Kunſtproduction gewiſſermaßen wieder hineinrettet, weil ſie mit den eigentlichſten nationalen Elementen, die ſie in der Gegenwart vorfindet, entweder nichts anzufangen weiß, oder ſie nicht mehr frei zu berühren und in Handlung zu ſetzen wagt. Bei den Italienern iſt es der Druck und die Unfreiheit der

öffentlichen, politiſchen und religiöſen Verhältniſſe, weshalb ſie ſich in die antike Claſſicität zurückflüchten, auf welche ſie die erſte kunſtmäßige Ausbildung ihres Theaters begründen. Bei den Franzoſen aber fällt die claſſiſche Geſtaltung des Drama's, nach den Regeln und Figuren der antiken Welt, mit der Begründung der abſoluten Monarchie zuſammen, die auch für die Geſchichte des Drama's von ſo wichtiger Bedeutung geworden. In der abſoluten Monarchie kann der ſchaffende Volksgeiſt nicht mehr als ſolcher zu ſeiner Anerkennung und Bethätigung gelangen, aus dem Volksgeiſt iſt bloßer Unterthanenverſtand geworden, und es wird dann lieber geſehen, daß derſelbe ſich mit Griechenland und Rom, als mit ſeinen eigenen Angelegenheiten und Lebensformen beſchäftige. In ſolchen Zeiten war das Theater bei den Italienern und Franzoſen claſſiſch geworden. Bei den Engländern und Spaniern aber, die zur Zeit ihrer erſten dramatiſchen Geſtaltung beide das Volk der politiſchen Freiheit waren, ſchlug das Drama den eigenthümlichen Bildungsweg der nationalen Romantik ein, welche Romantik urſprünglich nichts Anderes war, als der auf ſeinem eigenen Lebensgrunde ſich frei und behaglich geſtaltende Volksgeiſt ſelbſt.

Wir ſehen ſeit dieſer Zeit gewiſſermaßen zwei

Syſteme der modernen dramatiſchen Kunſt ſich entwickeln, das claſſiſche Syſtem, welches die Unfreiheit der ſchaffenden Subjectivität unter den glänzenden und ruhmvollen Traditionen der antiken Welt bemäntelt, und dazu der gemeſſenen Regel der alten Kunſt gewiſſermaßen als eine Erleichterung dieſes Zwanges bedarf, und das romantiſche Syſtem, in dem die frei gewordene Subjectivität des modernen Volksgeiſtes ſich den Ausdruck der eigenen Wirklichkeit ſchafft, wodurch das Drama weſentlich die Geſtaltung des nationalen Lebensſtoffes wird. Die Engländer, und gleichzeitig mit ihnen die Spanier, ſind die beiden großen und ſchöpferiſchen Vertreter des romantiſchen Drama's, oder des Drama's, als eines frei menſchlichen und zugleich wahrhaft modernen Lebensausdrucks, und die Schaubühne beider Nationen, obwohl in größter Unabhängigkeit von einander entſtanden, und in der Ausbildung der Formen ſelbſt entſchieden abweichend, hat darum doch immer eine bedeutende innere Verwandtſchaft aufgewieſen, die hauptſächlich in dieſer freien Ergreifung aller Gegenſätze der Wirklichkeit, welche der Begriff der wahren Romantik iſt, beſteht.

Es iſt aber zu bemerken, daß die beiden Völker, welche auf ihrem eigenthümlichen Lebensboden ein

romantiſches und nationales Drama geſtalten, zugleich diejenigen ſind, in denen das Weſen conſtitutioneller Staatsverfaſſung urſprünglich und gewiſſermaßen naturwüchſig lebt, die Spanier, bei welchen die uralten Cortes dem Könige den Eid leiſteten, indem ſie ſagten: wir ſind ſoviel als Du und vermögen noch mehr! und die Engländer, bei denen es eigentlich nur eine Idee giebt, die als ſolche eine allgemeine und unumſtößliche Gültigkeit erlangt hat, nämlich die Idee der conſtitutionellen Freiheit. Wenn die Völker, die bloß eine Hofregierung und eine Hofkunſt haben, ſich in dieſen Zeiten nach den claſſiſchen Idealen der antiken Welt zurückwenden, ſo liegt darin eine tiefe hiſtoriſche Bedeutung, denn das antike Ideal iſt zugleich das Ideal des objectiven Müſſens, das Ideal der Antike iſt diejenige Darſtellung, in welcher das göttliche Leben des Objects an und für ſich zu ſeinem Rechte und zu ſeiner Befriedigung gelangen will. Die ſchaffende Perſönlichkeit der Alten hatte ſich ſelbſt noch gar nicht im Sinne, ſondern ſie lag in den harten Banden der Objectivität gefeſſelt. Dagegen arbeitet die Romantik zuerſt den Gegenſatz des freien Subjects gegen das antike Leben durch. In dem nationalen romantiſchen Drama wird die moderne Volkswirklichkeit ſelbſt zu-

erſt lebendig, und beſonders iſt es das Princip der romantiſchen Ehre, welches als der Hauptangelpunkt der dramatiſchen Erfindungen und Verwickelungen erſcheint. Für die antike claſſiſche Perſönlichkeit aber, die überhaupt noch nicht dieſe dramatiſche Reizbarkeit der Subjectivität beſitzt, beſteht das Princip der Ehre noch nicht als dieſes höchſte Pathos des ganzen Lebens, und deshalb ſieht man auch in Zeiten der politiſchen Unfreiheit und der abſoluten Monarchie, wo die individuelle Ehre zurückgedrängt iſt, eine beſondere Bemühung eintreten, die Völker antik und claſſiſch zu machen.

Die Freiheit der Scene von allen conventionellen Bedingungen, wie wir ſie in der altengliſchen Bühneneinrichtung geſchildert haben, bildete alſo zugleich die eigentliche romantiſche Grundlage, auf der das moderne Drama in ſeiner nur dem Gedanken gehorchenden Bewegung hervorgehen konnte. Dieſe Bühneneinrichtung erhielt ſich jedoch freilich nicht lange in den urſprünglichen Formen, ſondern es trat, indem die Anforderungen des geſellſchaftlichen Luxus auch für die Bühnen ſich ſteigerten, mit der Zeit auch eine immer größere Beweglichkeit der Scenerie durch Verwandlungen mit gemalten Decorationen und künſtlicher ausgebildeten Maſchinerieen hervor. Als

das erſte Beiſpiel einer engliſchen Theaterdarſtellung mit Veränderung der Scene führt Malone eine zu Ehren des Königs Jacob zu Oxford im Auguſt 1605 geſpielte Tragödie an, in welcher, nach dem Bericht eines Zeitgenoſſen die Scene vermittelſt bemalter Gardinen dreimal verändert wurde.[1] Die Herſtellung der Scenerie wurde einem gewiſſen Inigo Jones zugeſchrieben, der überhaupt in dieſer Zeit als ein großer Decorationskünſtler genannt wird, und dem man, wie es ſcheint, in England die Ausbildung aller künſtlichen und materiellen Täuſchungen der Scene zuzuſchreiben hat.

Sobald das hofgeſellſchaftliche Intereſſe mehr in die theatraliſchen Darſtellungen hineingriff, trat auch die Decoration immer anſpruchsvoller in die ihr früher vorenthaltenen Rechte ein. Dies ſcheint vornehmlich der Fall bei den ſogenannten Masken (Masques) geweſen zu ſein, unter welchem Namen ſich die alten Moralitätenſpiele noch zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts bei Hofe forterhalten hatten, und die gewiſſermaßen eine hofmäßige Verarbeitung dieſer alten Volksdarſtellungen, damit aber auch eine glänzendere artiſtiſche Ausſtattung derſelben,

[1] Malone, historical account of the rise and progress of the english stage p. 86.

aufzeigten.[1] Dieſe Masken bildeten längere Zeit hindurch eine Lieblingsunterhaltung des engliſchen Hofes, beſonders aber an dem Jacobs I., und man ſah darin ſchon Triumphwagen, Burgen, Felſen, Höhlen, Tempel, Säulen, Wolken, Flüſſe, Tritonen und dergleichen auf der Scene erſcheinen. Ein durch außerordentliche Decorationsleiſtungen dieſer Art beſonders hervorragendes Stück ſcheint das von Thomas Heywood verfaßte: Love's Mistress or the Queens Masque geweſen zu ſein, welches im Jahre 1636 in Denmark-Houſe vor den Königlichen Majeſtäten aufgeführt wurde. In der Vorrede ſtattet der Dichter dem „bewundernswürdigen Künſtler", Mr. Inigo Jones, ſeinen Dank für die ſeltenen Decorationen ab, durch welche er zur Verherrlichung ſeines Stückes beigetragen, indem derſelbe „jedem Act, ja faſt jeder Scene, durch ſeine ausgezeichneten Erfindungen einen ſo außerordentlichen Glanz verliehen, und bei jeder Gelegenheit, zur Bewunderung aller Zuſchauer, die Bühne verändert habe". Derſelbe Inigo Jones, der zugleich eine Art von Hof-Charge in dieſer Beziehung bekleidet zu haben ſcheint, wird auch wegen ausgeſuchter und noch nie geſehener Maſchinerieen gerühmt, die er zu dem Stück

[1] Percy, Reliques of ancient English Poetry I. 2.

eines damals sehr bekannten Dichters, William Cartwright, unter dem Titel: der königliche Sklave (the royal slave, im August 1636 zu Orford vor dem Hofe aufgeführt) anfertigte, und wo besonders ein Tempel der Sonne, eine Stadt mit einem Gefängniß an der Seite, ein Wald, ein Palast und eine Burg die Veränderungen der Scene ausmachten.[1]

An der Anwendung einer gewissen Maschinerie fehlte es freilich schon auf den alten Mysterien- und Moralitäten-Theatern nicht, aber sie bestand nur in der allerrohesten Veranstaltung, um einen Gott, einen Heiligen oder einen Teufel in wirksamer Ueberraschung auf die Erde herab- oder heraufsteigen zu lassen. Von Malereien kam in früherer Zeit vielleicht nur der Himmel vor (the heavens, wie die innere Bedachung der Bühne genannt wurde), und zu dessen Darstellung man himmelblau bemalte Stücke Leinwand oben über das Theater ausspannte. Eine eigentliche Veränderung der Scene blieb jedoch noch bis auf die erwähnten Hofvorstellungen unbekannt, und besonders ist Shakspeare's Bühne, wie aus vielen zuverlässigen Berichten und aus manchen seiner eigenen scenischen Andeutungen hervorgeht, bestimmt als eine allem künstlichen Decorationswesen fremde

[1] Malone, historical account p. 91.

anzunehmen. Die Fallthüren ſcheinen jedoch ſchon frühe auf der engliſchen Bühne im Gebrauch geweſen zu ſein, und wahrſcheinlich war es, nach der Annahme engliſcher Kritiker, auch nur eine ſolche, vermittelſt deren die Grabſcene in Shakſpeare's Romeo und Julie dargeſtellt wurde, wo man gewiß Julien's Grabmonument nicht auf der Bühne ſah; ſondern Romeo öffnete nur mit ſeinen Werkzeugen eine der Fallthüren des Theaters, und ſtieg dann durch dieſelbe in ein Gewölbe unter der Bühne herab. („Why I descend into this bed of death.") Auch ſcheint es noch in der erſten Periode Shakſpeare's üblich geweſen zu ſein, den Mangel an Scenerie einfach dadurch unſchädlich zu machen, daß man den Namen der verſchiedenen Plätze, in welche ſich die Scene im Fortgange des Stücks verwandelte, auf Zettel ſchrieb und in einer Weiſe auf der Bühne anheftete, welche ſie dem ganzen Publikum ſichtbar machen konnte; weshalb auch Sir Philipp Sidney in ſeiner ſchon früher angeführten Defence of Poesie von dieſem Gebrauch ſeiner Zeit ſagt: „Was müßte man wohl für ein Kind ſein, wenn man in's Theater kommt und ſieht auf einer alten Thür Theben angeſchrieben, und ſollte nun wirklich glauben, daß dies Theben iſt?"

Eine regelmäßige Anwendung der beweglichen Scene und der gemalten Decoration ſcheint jedoch in England zuerſt auf dem Theater des Dichters und Theaterdirectors William d'Avenant (geboren im Jahre 1605), deſſen theatraliſche Wirkſamkeit beſonders in die Zeit nach der Reſtauration fällt, beſtimmt eingetreten zu ſein. Dieſer in mannigfachen Lebens-Abenteuern umherbewegte und in die politiſche Partei des unglücklichen Königs vielfach verflochtene Mann, der zuerſt die durch den Tod Ben Jonſon's erledigte Stelle eines Hofpoeten erhalten hatte, ſuchte ſeinen Ruhm eigentlich in einer neuen Geſtaltung der engliſchen Bühne, für die er auf jede Weiſe eine erfolgreiche Erfindung machen wollte. Er verſuchte dies ſowohl in einer neuen dramatiſchen Gattung, welche er nach dem Vorbilde der italieniſchen Oper durch eine Verbindung des Drama's mit der Muſik zu Stande brachte, als er auch den Luxus der Couliſſe, den er nach dem umfaſſendſten Maaßſtab gründete, ſchon auf eine künſtleriſche und perſpectiviſche Anordnung zurückführte. Dies that er beſonders in ſeinem, zuerſt im Jahre 1656 in Rutland-Houſe dargeſtellten Stück: die Belagerung von Rhodus (The siege of Rhodes, made a Representation by the Art of perspective in Scenes, and the

Story sung in recitative musik).* Ein anderes Stück von ihm, welches im Jahre 1658 in dem alten Theater, welches das Cockpit in Drurylane genannt wurde, zur Darstellung kam, führt den Titel: „Die Grausamkeit der Spanier in Peru, ausgedrückt durch Vocal- und Instrumental-Musik, und durch die Kunst der scenischen Perspective". Im Jahre 1662 erhielt er von dem König Karl II. ein Patent zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses in Lincolns-Inn-Fields, welches er mit dem ersten Theil seiner Belagerung von Rhodus eröffnete. In diesem ihm ertheilten Privilegium wird schon zur Feststellung der Theaterpreise auf die scenische Ausstattung Rücksicht genommen, und dem Theaterdirector erlaubt, von den Zuschauern einen Eintrittspreis zu fordern, „der ihm in Anbetracht des großen Kostenaufwandes für Scenerie, Musik und neue Decorationen angemessen erscheinen würde", während ihm in einem früheren Theaterpatent vom Jahre 1639, welches König Karl I. gegeben hatte, nur die Forderung der in allen anderen Theaterhäusern üblichen Preise nachgelassen wurde.[1]

[1] Ein vollständiges Verzeichniß von d'Avenant's dramatischen Arbeiten giebt Gerard Langbaine, An account of the english dramatick poets (Oxford 1691) p. 106. — Vgl. Malone, historical account p. 98. — Bogtherr, Geschichte der englischen Poesie I. 348. — Wright, in seinem sehr

Was die Schauspielkunst in der frühesten Zeit des englischen Theaters anbetrifft, so haben wir schon oben darüber eine Bemerkung gemacht, welche auf die günstigen Verhältnisse, die hier für das innere und geistige Wesen dieser Kunst obwalteten, hindeutete. In diesem Naturzustand des Bühnenwesens war auch die Zahl der handelnden Schauspieler gewöhnlich nur klein, und es kam nicht darauf an, wenn in einem Stück derselbe Schauspieler zwei oder auch drei Rollen zu übernehmen hatte. Der Beginn der Vorstellung wurde durch einen dreimaligen Tusch angezeigt, wie auch in den Zwischenacten Musik gemacht wurde. Die letztere bestand oft aus einer absichtlich für jeden Act vorgeschriebenen Zusammenstellung von Instrumenten, wie man aus alten englischen Theaterbüchern ersieht, wo namentlich Trompeten, Hörner, Hoboen, Lauten, Hirtenflöten, Violen und Orgeln vorkommen. Die Musikbande, deren Zahl sich in der ältesten Periode auf höchstens zehn Personen belief, hatte ihren

interessanten Dialog: Historia Histrionica (an historical account of the english stage, shewing the ancient use, improvement, and perfection of dramatic representations in this nation) sagt geradezu: „daß Scenen von William d'Avenant auf der öffentlichen Bühne eingeführt worden seien". Die Theaternachrichten in diesem Dialog sind um so bemerkenswerther, weil Wright von seinem Vater, der selbst dramatischer Dichter war und der alten Zeit der englischen Bühne thätig angehörte, im Besitz genauer persönlicher Ueberlieferungen über jene Periode war. Sein Dialog steht abgedruckt hinter Dodsley, A select collection of old plays, Tom. XII. p. 337.

Sitz in einem oberen Balcon des Theaters, ungefähr an der Stelle, wo ſich heutzutage die Bühnenlogen befinden. Wenigſtens ſcheint noch zu Shakſpeare's Zeit die Bühne von dem Pit nur durch eine Barrière von Pfählen geſchieden geweſen zu ſein, während bald nach der Reſtauration ein Zwiſchenraum zwiſchen der Bühne und dem Parterre hergeſtellt und zur Aufnahme des Orcheſters eingerichtet wurde.

Die Darſteller der männlichen Charaktere erſchienen auf der Bühne häufig in Perücken, die ſonſt zur Zeit Shakſpeare's eben nicht am Tagesgebrauch waren. Auch trugen die Schauſpieler wohl bei manchen Gelegenheiten Larven, was beſonders der Fall bei denen geweſen ſein mag, welche die Frauenrollen darzuſtellen hatten. Auch unter dem weiblichen Theil der Zuſchauer ſcheint das Anlegen von Masken während der Theaterzeit nicht ungewöhnlich geweſen zu ſein. [1]

Der vielbekannte Umſtand, daß zu Shakſpeare's Zeit, und auch noch ſpäter, die weiblichen Charaktere auf der Bühne von Knaben und jungen Männern

[1] Weight (Historia histrionica a. a. O. S. 342.) beklagt dieſe Sitte des Maskentragens im Theater als etwas dem höheren Begriff des Schauſpielhauſes Unangemeſſenes und Schädliches, indem er ſagt: — „Whereas of late the playhouses are so extremely pestered with vizard-masks and their trade (occasioning continual quarrels and abuses), that many of the more civilized part of the town are uneasy in the company and slur the theatre as they would a house of scandal."

dargeſtellt wurden, gehört ebenfalls in die Reihe derjenigen Thatſachen, welche uns dieſe alte Bühne in einem höheren geiſtigen Licht und freier von den Einwirkungen jedes ſinnlichen und materiellen Reizes zeigen, als dies ſpäter in irgend einer Beziehung hat wiedererlangt werden können. Indem dieſer Bühne die Schauſpielerinnen fehlten, fehlte ihr damit zugleich das ganze Babel jener nichtsnutzigen Eitelkeit, Caprice, intriguanter Verlorenheit und ränkeſüchtiger Thorheit, wodurch die Kunſtanſtalten in der Regel zu Gunſten einzelner Perſönlichkeiten ausgebeutet worden ſind. Seltſamer Weiſe iſt aber in England gerade dieſer Umſtand, daß in den Frauenrollen auf der Bühne nur Männer erſcheinen durften, zu einem Angriff gegen die Sittlichkeit der engliſchen Bühne benutzt worden, und zwar in dem berühmten Buche, welches William Prynne unter dem Titel Hiſtriomaſtix gegen das Theater ſchrieb, das zu dieſer Zeit als eine Sache der Könige in die Oppoſition der Puritaner hineingezogen worden war. Prynne bewies vornehmlich mit der allergrößten Gelehrſamkeit, daß, während Alles am Theater ſündhaft ſei, es noch ganz beſonders diejenigen Stücke wären, in denen man Männer in Frauenweiſe auftreten geſehen was für etwas durchaus Verabſcheuenswürdiges unter

Chriſten gehalten werden müſſe. Prynne bezieht ſich an dieſer Stelle ſeines Hiſtriomaſtix (1633, p. 179.) ſogar auf ein Argument aus der heiligen Schrift, um zu beweiſen, daß ein Mann keines Weibes Kleider anlegen dürfe. Nicht minder verdammt aber der zelotiſche Puritaner die Frauen ſelbſt, welche ſich auf der Bühne zeigten, wie man dies in England wahrſcheinlich zuerſt von franzöſiſchen Schauſpielerinnen geſehen, bei Gelegenheit der Aufführung eines franzöſiſchen Stücks, welches im Jahre 1629 in Blackfriars gegeben wurde. Bald darauf ſcheint auch ein regelmäßiges franzöſiſches Theater in London eingerichtet worden zu ſein, und von der franzöſiſchen wie von der italieniſchen Bühne, auf der die Schauſpielerinnen ſich ſchon längſt eingebürgert hatten, kam ihr Gebrauch auch auf das engliſche Theater herüber.

Die erſte Einführung von Schauſpielerinnen auf der engliſchen Bühne ſelbſt iſt wahrſcheinlich in das Jahr 1656 zu ſetzen, wo eine Mrs. Colemann die Jamhe in dem erſten Theil von d'Avenant's Belagerung von Rhodus darſtellte, doch hatte ſie das Wenige, was ihr in dieſer Rolle zu ſprechen oblag, recitativiſch vorzutragen.[1] Die erſte Rolle, welche jedoch in einem regelmäßigen Drama auf einem öffentlichen

[1] Vgl. Malone, historical account p. 138.

Theater Londons von einem Frauenzimmer gespielt wurde, war die der Desdemona in Shakspeare's Othello, in welcher Rolle besonders zwei englische Schauspielerinnen jener Zeit (1663) genannt werden, Mrs. Hughs und Mrs. Saunderson, welche letztere zu d'Avenant's Gesellschaft gehörte, und nach den theatergeschichtlichen Ueberlieferungen Englands gewöhnlich als die erste englische Schauspielerin angeführt wird. Sie hieß später Mrs. Betterton, und spielte in Shakspeare'schen Stücken vornehmlich auch die Julia, Ophelia, Cordelia. Daß aber die Desdemona in der That die erste von einer Schauspielerin ausgeführte Partie war, scheint ein alter, von Thomas Jordan gedichteter Theaterprolog zum Othello zu besagen (mit der Ueberschrift: A Prologue, to introduce the first woman that came to act on the stage, in the tragedy called the Moor of Venice).[1] Als ein glücklicher Nebenbuhler der Schauspielerinnen in der Darstellung weiblicher Rollen galt aber selbst noch einige Zeit nach der Restauration der Schauspieler Kynaston, der in mehreren Frauenrollen durch Schönheit und Kunst der Darstellung so ausgezeichnet war, daß die Kunstrichter seiner Zeit sich oft darüber stritten, ob irgend eine Frau, welche nach

[1] Mitgetheilt von Malone, historical account p. 128.

ihm in diesen Partieen gespielt, dieselbe hinreißende Wirkung auf das Publikum ausgeübt habe. Es läßt sich freilich prinzipiell nicht behaupten, daß die weibliche Natur, die auch auf der Bühne ihre innerste Bedeutung zu entwickeln hat, jemals durch männliche Darstellungsmittel ersetzt werden könne. Das Leben der Frau, mag es auch im Handwerk der Schauspielerin in der Regel seine eigentliche Entwürdigung finden, hat doch auch wieder große dramatische Momente in sich, die nur aus dem Innersten des weiblichen Seins selbst geschöpft werden können, und die Regionen entstammen, in welchen oft gerade die weibliche Verlorenheit den kühnsten Griff zur Enträthselung einer ganz eigenthümlichen und geheimnißvollen Organisation zu thun im Stande ist. —

Als ein besonderes Element, welches den Naturzustand der alten englischen Bühne charakterisirte, ist auch noch der Gebrauch des Clown zu erwähnen, in welchem der englische Narr seine nationale rüpelhafte Gestaltung angenommen. Diese Figur stand gewissermaßen zwischen dem Publikum und dem Stück, und hatte darin eine eigenthümlich vermittelnde Stellung durchzuführen, wozu die Hülfsmittel theils in einem unerschöpflichen Gebärdenspiel, theils in dem drolligen Witz und Spott, welcher dem Clown immer

zu Gebote ſtehen mußte, gegeben lagen. Er hatte das Recht, in den Zwiſchenacten und auch beim Scenenwechſel auf der Bühne zu erſcheinen, und ſich mit den Zuſchauern durch allerhand Poſſen und Lieder, die er gleich dem italieniſchen Harlekin zuweilen auch improviſiren mußte, in Verbindung zu ſetzen. Oder es wurden ihm auch nach Beendigung der Vorſtellung, wo ſein eigentliches Reich begann, von einzelnen Zuſchauern Themata gegeben, die er zur Zufriedenheit der Zuſchauer löſen mußte. Was aber das engliſche Publikum beſonders von ihm verlangte, war der ſogenannte Jig, eine poſſenhafte metriſche Compoſition (häufig auch gereimt), die der Clown unter Ausführung eines Tanzes und in Begleitung eines Tambourins und einer Pfeife abſingen mußte. Als die berühmteſten Clown-Darſteller zur Zeit der Königin Eliſabeth werden Thomas Wilſon und Richard Tarleton genannt, und die improviſirten Späße des letzteren erſchienen auch in einer Sammlung unter dem Titel Jeasts (1611). Es iſt aber auch die Eigenthümlichkeit dieſer theatraliſchen Figur für unſere Betrachtung bemerkenswerth, weil daraus ein lebendiges Herüber und Hinüber des Bühnenzuſtandes hervorgeht, und gewiſſermaßen ein productives Band zwiſchen der Bühne und den Zuſchauern gebildet wurde, das

heutzutage in keinerlei Beziehung mehr beſteht. Denn indem dieſe Figur ebenſo ſehr dem Publikum ſelbſt wie der Bühne angehörte, ſtellte ſie die innere Mitwirkung aller Zuſchauer bei dem Spiel dar, und brachte dadurch dies ſchöpferiſche Behagen beim Publikum hervor, welches man überhaupt in jenen alten Theaterzuſtänden als weſentlich vorhanden annehmen muß, und das uns heutzutage durch keine andere Einrichtung wieder erſetzt worden iſt. Daß ſich indeß auch die Dichter durch das Uebergreifen der Clowns und ihres ganz willkürlichen Verkehrs mit dem Publikum beeinträchtigt fühlen konnten, geht aus der dramaturgiſchen Vorſchrift in Shakſpeare's Hamlet hervor, wo es heißt: „Let those that play your clowns, speak no more than is set down for them; for there be of them, that will of themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too; though in the mean time some necessary question of the play be then to be consider'd.“ [1]

Ueber das hohe Alter der engliſchen Bühne haben ſich häufig verſchiedene Anſichten, namentlich bei der engliſchen Kritik ſelbſt, geltend gemacht. Die früheſten dramatiſchen Darſtellungen der Engländer ſtellten

[1] Malone, historical account p. 146.

ſich ebenſo wie bei anderen Völkern als dieſe Myſterienſpiele dar (Mysteries), welche in England auch Miracle-Plays genannt wurden.

Die engliſche Kritik hat dieſen Myſterien und Mirakelſpielen in England zum Theil ein höheres Alter zuſchreiben wollen, als denen aller anderen Völker; indeſſen wird aus den Spielen ſelbſt und aus vielen anderen hiſtoriſchen Nachrichten erſichtlich, daß die franzöſiſchen Moralitäten für die engliſchen Darſtellungen dieſer Art den Ton angegeben haben, und vielfältig nachgeahmt und nachgebildet worden ſind, wie denn überhaupt die franzöſiſchen Schauſpieler ſchon ſeit den älteſten Zeiten in England an den Höfen der Könige und überall Aufnahme fanden, was auf eine frühzeitig verbreitete Kenntniß der franzöſiſchen Sprache, wie man ſie heutzutage kaum mehr in England antrifft, ſchließen läßt. Es iſt merkwürdig, daß bei der gegenſeitigen Antipathie zwiſchen Franzoſen und Engländern, welche dieſen Nationen urſprünglich gegen einander innewohnt, und die auch in der heutigen Tagespolitik immer wieder alle entente cordiale durchbricht, doch der erſte Beginn der engliſchen National-Literatur gerade auf franzöſiſche Sprach- und Bildungselemente ſich ſtützen mußte, wie wir dies beſonders bei Chaucer, dem

Stammvater der engliſchen National-Literatur, ſehen, der ſeine berühmten Canterbury-Erzahlungen größtentheils aus den franzöſiſchen Fabliaux entlehnte, und auch in ſeiner Sprache viele franzöſiſche Formen aufnahm, durch welche er der engliſchen Darſtellung zu einem beweglicheren Ideenverkehr verhelfen wollte.

In England ſcheinen Myſterienſpiele allerdings ſchon im zwölften Jahrhundert aufgeführt worden zu ſein, und ihre Darſtellung hat bis in die Zeiten der Königin Eliſabeth hinein gedauert. Warton (in ſeiner history of english poetry) führt als die erſte Theaterdarſtellung der Engländer das Mirakelſpiel von der heiligen Catharina an, welches im Jahre 1110 in der Abtei von Dunſtable aufgeführt worden ſei und einen gewiſſen Geoffrey zum Verfaſſer habe. Berühmt wurden alsdann die Cheſter-Myſterien, die von der Bürgerſchaft in Cheſter um das Jahr 1328 geſpielt wurden, und uns noch in einer zahlreichen Sammlung aufbewahrt ſind. Sie wurden in dieſer Zeit von einem Mönch der Cheſter-Abtei, Namens Ralph Higden, geſchrieben, und erſtrecken ſich in einer zahlreichen Reihe faſt auf alle Gegenſtände des Alten und Neuen Teſtaments, wobei es natürlich an den farcenhafteſten Einkleidungen nicht fehlt. [1]

[1] Vgl. Warton, History of English poetry I. p. 243. und W. Marriot,

In einem derſelben, die Sündfluth betitelt (The deluge), wurde die Arche Noah's auf der Bühne dargeſtellt, wobei als ſceniſche Vorſchrift angemerkt iſt, daß die Thiere, welche Noah mitnimmt, auf den Rändern des Schiffes angemalt werden ſollten. Noah's Weib weigert ſich aber, mit in die Arche zu gehen, weil ſie ſich von ihren Gevatterinnen zu Hauſe nicht trennen kann, worauf ſie von Sem und ſeinen Brüdern mit Gewalt an Bord geſchleppt werden muß, und dafür ſich mit Noah beim Einſteigen bort. In einem andern Stück, das Alte und Neue Teſtament, erſchienen Adam und Eva, dem Buchſtaben der bibliſchen Ueberlieferung getreu, ganz und gar nackt auf der Bühne, und nachdem ſie über dieſen Zuſtand ſich lange mit einander unterhalten, folgt die Scene der Bedeckung mit den Feigenblättern. Malone (historical account p. 11.) erzählt, daß dies Stück vor einer zahlreichen Verſammlung beiderlei Geſchlechts geſpielt worden ſei, und daß man es in England bei dem herrſchenden orthodoxen Geiſt für einen Verſtoß gegen das Anſehen der Bibel oder für eine Unkenntniß des erſten Capitels der Geneſis gehalten haben

A collection of english miracle-plays or mysteries cont. ten dramas from the Chester Coventry and Townsley series with two of latter date. To which is pref. an hist. view of this descr. of plays. Basel, 1838.

würde, wenn unſere Urältern in Kleidern dargeſtellt worden wären. Die Geiſtlichkeit in England ſcheint dieſe Spiele beſonders begünſtigt zu haben, und es wird eine alte Verordnung angeführt, wonach ein Ablaß von tauſend Tagen jeder Perſon zugeſichert werden ſoll, welche einem in Cheſter dargeſtellten Mirakelſpiel, das acht Tage dauerte, und von der Erſchaffung der Welt bis zum jüngſten Gericht ging, ununterbrochen beiwohnen würde.

Die Chorknaben in den Abteien und Klöſtern erſcheinen in älteſter Zeit häufig als die Darſteller in dieſen Myſterien- und Mirakelſpielen. Die Koſten der Darſtellung wurden von der Geiſtlichkeit durch Sammlungen in den Kirchſpielen aufgebracht. Beſonders oft erſcheint in dieſen alten religiöſen Spielen Englands der Teufel, der gewöhnlich mit Hörnern, einem ſehr weiten Maul, das durch die Maske hervorgebracht wurde, ſtarren Augen, einer gewaltigen Naſe, rothem Bart, Klauenfüßen und einem Schwanz dargeſtellt wird. Als ſein beſtändiger Begleiter tritt immer das Laſter auf, welches überhaupt die Rolle des Luſtigmachers in dieſen Stücken übernimmt, und deſſen Hauptbeſtimmung die iſt, mit ſeinem hölzernen Rappier den Teufel durchzugerben, und ihn dann zur Unterhaltung des Volks brüllen zu laſſen.

Wenn in den Myſterien- oder Mirakelſpielen die allegoriſchen Charaktere überwiegend hervortraten, wozu beſonders die Perſonificationen von Sünde, Tod, Hoffnung, Glaube, Barmherzigkeit u. ſ. w. Veranlaſſung gaben, ſo trat die Bezeichnung der Moralitäten (Moralities) für ſie ein, und dieſe letzteren Spiele ſtellen auch in England ſchon einen gewiſſen Uebergang zu einer beſtimmteren dramatiſchen Entwickelung dar, da ſie in der Regel planmäßiger und auch ſchon mit einer genaueren Haltung der Charaktere angelegt ſind, als die Myſterien, die gemeiniglich nur eine an dem Faden der heiligen Schrift oder irgend einer Legende aufgereihte bunte Gallerie von Scenen ſind. —

Unter den alten engliſchen Myſterienſpielen iſt eines der hervorragendſten das berühmte Lichtmeßſpiel (The Candlemass-Day, or the Killing of the Children of Israel), welches ein gewiſſer Jhan Parfre im Jahre 1512 geſchrieben.[1] Die in dieſem Stück handelnden Perſonen ſind: der Poet, König Herodias, vier Ritter, der Biſchof Simeon, der Bote Watkyn, Joſeph, Maria, deren Mutter Anna, die

[1] Mitgetheilt von Hawkins im 1. Band ſeines ſehr reichhaltigen Werkes: The origin of the English Drama, illustrated in its various species (Oxford, 1773). Vgl. auch Hawkins Einleitung p. VI.

Prophetin; eine Jungfrau, ein Engel und vier Weiber. — Zuerſt tritt der Poet auf und erläutert in gereimten Strophen die Bedeutung dieſes Feſtſpiels, das am Lichtmeßtage, welcher der Tag der heiligen Anna iſt, zur Ehre dieſer Mutter Maria's dargeſtellt werden ſoll. Er geht dann über in das Lob der Maria, wobei er noch beſonders erwähnt, daß ſie nach dem Willen Gottes dem Joſeph, welcher alt und trocken (old and drye) war, vermählt worden. Dann deutet er kurz den Inhalt des Stückes an, das er zur Ehre Gottes, Maria's und der heiligen Anna gedichtet hat, und wünſcht zum Schluß, daß die verſammelten Männer, und beſonders die Jungfrauen, recht großes Vergnügen daran finden möchten. Dann beginnt das eigentliche Stück. Herodias lobt ſeine Macht und Größe, und preiſt ſeine Götter für die ihm verliehene Herrlichkeit. Er hat ſeinen Dienern befohlen, im Lande umherzuſpähen, ob ſie vielleicht irgendwo einen Rebellen finden möchten, der ſich gegen ſeine erhabenen königlichen Geſetze auflehnte. Dieſer ſoll dann vor ihn gebracht und nach Gebühr beſtraft werden. Es kommt einer ſeiner Boten, Watkyn, und meldet ihm, daß die Weiſen, welche nach Bethlehem gegangen, nicht, wie Herodias befohlen, zu ihm von dort zurückgekehrt, ſondern auf einem

andern Wege in ihre Heimath zurückgegangen seien. Herodias ruft voll Zorn seine Ritter herbei; er befiehlt ihnen, die drei Weisen zu verfolgen, und zu des Königs Sicherheit alle Kinder von und unter zwei Jahren in seinem Reiche zu tödten. Die Ritter eilen von dannen, nachdem sie noch vorher dem Könige Treue und Gehorsam geschworen. Watkyn, der Bote, aber bleibt beim Herodias zurück. Er versichert den König seiner Treue und Tapferkeit, und bittet ihn, bevor er jetzt in's Gefecht gehe, ihn zum Ritter zu schlagen. Herodias findet aber dies Gesuch sehr anmaßend. Watkyn ist bis dahin nur sein Bote und Diener gewesen, und die Ritter würden erzürnt sein, wenn der König ohne alle Veranlassung den simplen Boten zum Ritter machte. Erst soll Watkyn die Befehle des Königs vollführen, die Weisen verfolgen und die Kinder tödten, und dann, wenn er sich tapfer benommen, will Herodias daran denken, ihn zu belohnen. Watkyn macht sich anheischig, alle Kinder zu tödten, die er findet, nur, sagt er, müßten die Mütter nicht dabei sein. Es gäbe nur Ein Ding auf der Welt, welches ihm Furcht einjage, nämlich ein Weiberrock. Tausend Männern wolle er kühn entgegentreten und sie bekämpfen, sagt er. Aber wenn er ein Weib daherkommen sähe, würde er sich ver-

bergen, bis ſie vorübergegangen, und wenn ſie fern, dann würde er in's Haus eilen, die Kinder zu tödten. Herodias verſpricht ihm, wenn er recht tapfer fechte, wolle er ihn wirklich zum Ritter machen, und Watkyn rennt nun zu den Rittern und bittet ſie, ihn nur Männern gegenüberzuſtellen, niemals aber Weibern, denn die fechten wie die Teufel mit ihren Rocken, wenn ſie ſpinnen (for they fight like devells with theyr rokks when they spinn). Die Ritter und Watkyn entfernen ſich, und es kommt Joſeph und Maria, die von einem Engel ermahnt werden, nach Aegypten zu fliehen. Joſeph holt den Eſel, und fort geht die Reiſe. Es erſcheinen Weiber mit ihren Kindern im Arm, verfolgt von des Herodias Rittern. Vier dieſer Weiber umringen Watkyn, der ſogleich ſein Herz ſinken fühlt und tüchtig von den Weibern durchgebläut wird, die höhnend ihm verſichern, ſie wollten ihn zum Ritter ſchlagen. Die Ritter befreien ihn, und Alle eilen zum Herodias, um ihm den Tod der Kinder und die Flucht der Maria zu verkünden. Herodias geräth bei dieſer Nachricht ſo in Schrecken, daß er ſogleich ſtirbt. Es erſcheint der Prophet Simeon, und ruft zu Gott um Gnade und Beiſtand zur Bekehrung des Volkes. Nun kommt Joſeph und Maria mit dem Chriſtkinde im Arm. Sie reicht

das Kind und zwei Tauben dem Simeon dar. Dieſer ſegnet den Meſſias, die Prophetin Anna ruft die Jungfrauen herbei, daß ſie die Herrlichkeit ſingen des Heilandes, Simeon verkündigt die zukünftige Größe des Chriſtkindes, und damit ſchließt das Stück.

---

## 10. Die engliſchen Moralitätenſpiele.

Die erſten Moralitätenſpiele ſcheinen in England nicht vor der Regierungszeit Edwards IV. (1460) zur Aufführung gekommen zu ſein. Sie wurden aber vornehmlich durch den Geſchmack an prachtvollen öffentlichen Aufzügen und Darſtellungen, der unter König Heinrich VI. vorherrſchte, eingeführt, indem bei ſolchen Gelegenheiten leicht Veranlaſſung zu allegoriſchen Charakteren entſtand, die ſich im Sinne einer beſtimmten Richtung zu äußern und danach auch in einer beſtimmten Situation ſich vorzuſtellen hatten.[1] Solche allegoriſchen Aufzüge wurden zuerſt Pageants genannt. Daraus componirten ſich allmählig zuſammenhängende Stücke, welche von den einfacheren religiöſen Darſtellungen und Myſterien durch künſt-

[1] Wartos, History of english poetry II. p. 199.

lichere Verwickelungen und absichtlichere Tendenzen sich unterschieden.

Die berühmtesten dieser englischen Moralitätenspiele sind Every Man (Jederman), Lusty-Juventus und Hick Scorner (der Spottvogel). Das erstere ist wahrscheinlich noch zur Zeit der Regierung König Heinrichs VIII. verfaßt, und zeichnet sich durch eine sehr kunstvolle Anlage und durch eine merkwürdig durchgeführte Einheit der Zeit und des Orts, welche, wie noch manches Andere in diesem Stück, an die Oekonomie der antiken Tragödie erinnert, auf eigenthümliche Weise aus. Das Stück wird, wie gewöhnlich, durch einen Prolog eröffnet, welchen der Bote (Messenger) spricht, und worin er die Zuhörer ermahnt, aufmerksam auf die nachfolgenden wichtigen Vorgänge zu sein. Alsdann sieht man den lieben Gott erscheinen, der über die Verlorenheit und den Verderb der Menschheit klagt, die sich ausschließlich dem Vergnügen und dem Laster ergeben habe. Er befiehlt darauf dem Tod, den Jedermann (welches die allegorische Personification der ganzen Menschheit ist) herbeizuholen, damit er vor den Richterstuhl des Höchsten gestellt werde. Alsdann sieht man Jedermann, wie er die Botschaft des Todes mit Entsetzen empfängt, und vergebens dem Tode tausend

Pfund bietet, wenn ihn derselbe verschonen und noch auf Erden zurücklassen wolle. Der Tod giebt ihm nur eine kurze Frist sich vorzubereiten, und verspricht nach einigen Stunden wiederzukommen, um ihn dann zu Gott abzuholen. Nachdem er sich so entfernt, ruft nun Jedermann in seiner Herzensangst mehrere Personen zu seiner Hülfe herbei, namentlich Gutkameradschaft (Fellowship), Anverwandtschaft (Kindred), den Reichthum (Goodes) und den Cousin. Gutkameradschaft tritt auch mit den lärmendsten Freundschaftsschwüren auf, und betheuert, daß er zu jedem Opfer und zu jeder That für seinen Freund bereit sei: als ihn aber dieser auffordert, für ihn in den Tod zu gehen, sagt er, dies sei das Einzige, was man nicht von ihm verlangen dürfe. Ebenso benehmen sich die anderen Freunde, die ihm erst die glänzendsten Versprechungen machen, ihn aber dann seinem Schicksal überlassen. In seiner Verzweiflung ruft sich Every Man endlich noch den Gutenthat (Good-Deedes) zu seinem Beistand herbei, damit ihn dieser vor Gottes Thron begleite. Gutenthat will erst zürnen, weil Jedermann ihn so lange vergessen und vernachlässigt habe; er wird aber bald durch das Flehen des Bedrängten gerührt, und ruft die Erkenntniß (Knowledge) herbei, welche

Jedermann vorbereiten soll. Die Erkenntniß bringt die Beichte (Confession) mit. Jedermann erleichtert hierauf sein beschwertes Herz, und entfernt sich von der Bühne, um von dem Priester die heiligen Sacramente zu empfangen. Unterdessen stellt Erkenntniß in der Weise des griechischen Chors Betrachtungen über die Erhabenheit des Priesterstandes an. Nachdem Jedermann von der heiligen Handlung zurückgekehrt ist, zeigen sich seine Lebenskräfte schon ermattet. Er ruft sich darauf die Stärke (Strengthe), die Schönheit (Beauty), die Ueberlegung (Discretion) und die fünf Sinne (Five wittes) herbei, um Abschied von ihnen zu nehmen. Er sagt ihnen allen Lebewohl, und dann verläßt ihn Einer nach dem Andern, nur Gutenthat (Good-Deedes) bleibt bei ihm, bis er gestorben ist. Ein Engel steigt herab und singt das Requiem. Zuletzt tritt noch der Doctor mit einem Epilog auf, worin er die Menschen ermahnt, sich immer mit der Gutenthat zu befreunden, weil dies der einzige Gefährte sei, der bis zum Tode treu bleibe und die Seele schützend zu Gottes Thron geleite. —

Das englische Theaterleben gewann zuerst in Heinrichs VIII. Zeit und durch seinen Einfluß einen höheren und kunstmäßigeren Aufschwung. Hein-

rich VIII. betrachtete das Theater ſchon als eine nothwendige Sache des Hoflurus, und da der Proteſtantismus, der unter dieſem engliſchen König zuerſt zu einem excluſiven Hofbegriff wurde, nicht mehr recht die Aufführung der alten Myſterien- und Moralitätenſpiele begünſtigen konnte, ſo ſchlugen dieſe mehr und mehr in weltliche Darſtellungen um, welche ſich von allen Streitpunkten der Religion fern halten mußten. Auch erſchien im vierundzwanzigſten Jahre der Regierung Heinrichs VIII. eine Parlamentsacte, wodurch allen Dichtern und Schauſpielern verboten wurde, in ihren Stücken das Geringſte vorzubringen, was gegen die einmal feſtgeſetzte Lehre verſtoßen könnte. Dieſe einmal feſtgeſetzte Lehre aber war die Königliche proteſtantiſche Hofdogmatik, von der ſich in Heinrichs VIII. Staaten Niemand mehr entfernen ſollte, und die, wie dies ſeltſamer Weiſe immer bei allem Hofproteſtantismus der Fall iſt, zugleich ſehr ängſtlich darauf Bedacht nimmt, Papſt und Katholizismus zu ſchonen und wo möglich noch eine geheime Sympathie mit Rom, als dem heiligen Urgrunde der chriſtlichen Kirche, durchſchimmern läßt. Dies war der Standpunkt des genannten engliſchen Königs, den ſein Proteſtantismus nicht hinderte, gegen Luther zu ſchreiben, und der ſich deshalb mit

einer beſonderen Reverenz nach Rom hin defensor fidei nannte.

Die Myſterien- und Moralitätenſpiele hatten zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts auch in England eine entſchieden reformatoriſche und proteſtantiſche Richtung angenommen und an der theologiſchen Polemik gegen Rom und die Hierarchie ſich lebendig betheiligt. Dieſe dem Volksgeiſt ſelbſt entſtammende Dramatik ſuchte aber Heinrich VIII. wieder zurückzudrängen, und ließ dafür bei Hofgelagen lieber antike Stücke aufführen, wie 1520 zu Greenwich mit einer Komödie des Plautus geſchah, wozu aber nur die Hofgeſellſchaft eingeladen wurde.

Es ſchien aber überhaupt, als wenn das Theater und das Drama, in dem zuerſt die katholiſche Kirche ihre volksthümliche Ausgeſtaltung und Zerlöſung gefunden, nun auch ein Hauptbeförderungsmittel des Proteſtantismus ſelbſt werden ſolle. So ſchrieb der Nachfolger Heinrichs, Eduard VI., ſelbſt ein dramatiſches Spiel gegen die römiſche Kirche unter dem Titel „die babyloniſche Hure" (The Whore of Babylon, wie man aus einer Anführung des Horatio Walpole[1] erſieht. Seine Nachfolgerin dagegen, die

[1] Catalogue of the royal and noble authors of England (London 1759) I. p. 22.

katholiſche Maria, bediente ſich des Theaters wieder zu einem katholiſchen Reactionsmittel, und ließ, um den Volksgeiſt von neuem römiſch zu ſtimmen, auf ihren Befehl die katholiſchen Myſterienſpiele im alten Geiſt und Stil wieder zur Darſtellung bringen. Unter Eliſabeth aber, unter der das engliſche Theater überhaupt ſeine Blüthenepoche findet, wird es im höchſten und ächteſten Sinne des Wortes wieder proteſtantiſch, indem Shakſpeare als der Dichter erſcheint, in dem das neue Weltalter der Reformation ſeine poetiſche Frucht gebiert.

Indeß hatte doch zu Heinrichs VIII. Zeit noch ein ſehr merkwürdiges Moralitätenſpiel auf der engliſchen Bühne erſcheinen dürfen, welches unter dem Titel: „die neue Lehre“ (the new custom) zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts entſtanden war, (gedruckt im Jahre 1573), und worin das päpſtliche Kirchenweſen mit einigen ſchlagenden Zügen angegriffen wurde. Die darin auftretenden Perſonen ſind: die Irrlehre (ein alter papiſtiſcher Prieſter), die Unwiſſenheit (ein uralter Vertreter des Clerus), die neue Lehre (ein proteſtantiſcher Geiſtlicher), die Heuchelei (ein altes Weib), die Erbauung (ein Weiſer), die Zuverſicht (Assurance), und die Gottſeligkeit. Das Stück enthält einen dialektiſch

durchgeführten Kampf dieſer Elemente, der mit einem Siege der neuen Lehre, vor der alles Andere zurückweichen muß, endigt.[1]

Durch dieſelben theatraliſchen Streitmittel kirchlich zu wirken, verſchmähte ſelbſt der Erzbiſchof John Bale nicht, welcher unter Heinrich VIII. und noch in den erſten Regierungsjahren der Eliſabeth lebte, und beſonders ein Stück (Comedy of the three laws of nature, gedruckt 1538) ſchrieb, worin er eine verſteckte Satire gegen das Papſtthum richtete. Dagegen ſcheint die oben charakteriſirte Moralität: Jedermann zugleich in der Abſicht einer Vertheidigung der katholiſchen Religion geſchrieben zu ſein. Der würdige John Bale war vielleicht der erſte, der ſeinen Theaterſtücken eine regelmäßige Abtheilung in fünf Acte gab, während man bei den alten Moralitäten ſonſt noch von Eintheilungen dieſer Art wie überhaupt von einer Andeutung des Abgangs und Auftritts der Perſonen keine Spur findet. — Als die Moralitäten in veränderter Form ausſchließliche Hof-Unterhaltungen wurden, nahmen ſie vorzugsweiſe die Benennung der Masken an.

[1] Dodsley Collection of old Plays I.

## 11. Die engliſchen Zwiſchenſpiele (Interludes).

Wenn, wie oft von Kritikern angenommen worden, die engliſchen Moralitätenſpiele wegen ihrer ſtrengeren dramatiſchen Durchführung und ihrer ernſteren bedeutſameren Verwickelung ſchon die Bauſteine zu der regelmäßigen Tragödie enthielten, ſo zeigten ſich dagegen in einer anderen Gattung kleiner Spiele, welche zum Theil gleichzeitig mit den Moralitäten ausgebildet wurden, die eigentlichen Keime des engliſchen Luſtſpiels. Dieſe Zwiſchenſpiele waren meiſt nur dialogartige Compoſitionen ohne dramatiſche Handlung, denen eine leichtgeſchürzte farcenhafte Verwickelung zum Grunde lag.

Unter den Verfaſſern der Interludes iſt der berühmte Hofnarr Heinrichs VIII., der witzige John Heywood, genannt der Epigrammatiſt, anzuführen. Er wurde zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts in London geboren, und ſtand in einem Freundſchaftsverhältniß mit Thomas Morus, deſſen Nachbar in London er war. Die ſieben Stücke, welche er verfaßte, nannte er ſelbſt Interludes. Es ſind dies komiſche Charakterſtücke, von denen man gewöhnlich die erſten Anfänge des engliſchen Luſtſpiels herleitet,

und die größtentheils eine entſchieden proteſtantiſche Tendenz haben, indem mehrere derſelben vorzugsweiſe gegen die Laſter des römiſchen Clerus gerichtet ſind. Doch kehrte der Dichter ſelbſt ſpäter in den Schooß der katholiſchen Kirche wieder zurück, wie auch aus dem vertrauten Gunſtverhältniß hervorgeht, in welchem er zur Königin Maria ſtand, die ihn noch auf ihrem Todbette zu ſich beſcheiden ließ, um ihr, da er auch ein großer Muſiker war, ihre Sterbeſtunde durch eine muſikaliſche Phantaſie zu erleichtern. Nach dem Tode dieſer Königin ergriff er vor den neu erſtarkenden Bewegungen des Proteſtantismus, den er ſelbſt durch ſeine früheren Stücke in England gefördert hatte, die Flucht und ſtarb im Exil zu Mecheln im Jahre 1556. Unter ſeinen Epigrammen befindet ſich auch eines auf ſeine eigenen Schriften, worin er von ſich ſagt: That he applied Mirth more than Thrift, made mad Plays, and did few good Works. Eines ſeiner berühmteſten Stücke ſind „die vier P" (the four P's, a merry interlude), welcher Titel von den darin auftretenden vier Perſonen Pardone (Ablaßkrämer), Palmer (Pilger), Pedlar (Hauſirer) und Poticary (Apotheker) hergenommen iſt. Dieſe Vier ſtreiten ſich über den Vorrang ihrer verſchiedenen Gewerbe, wobei denn das des Ablaßkrams zu ſtar-

ken polemiſchen Beziehungen gegen die römiſche Kirche Anlaß giebt.[1]

---

## 12. Das erſte engliſche Luſtſpiel.

Wenn in den Zwiſchenſpielen der Engländer das Element der Komödie ſchon reichlich gedieh, ſo ſcheinen doch auch ſchon frühe eigenthümliche Verſuche zur Geſtaltung eines regelmäßigen Luſtſpiels gemacht worden zu ſein, wie die berühmte engliſche Komödie: Gammer Gurton's Nähnadel (Gammer Gurton's Needle, a right pitty pleasant and merry Comedy) durch ihre ſchon ſo ausgebildete dramatiſche Form beweiſt. Dieſes höchſt eigenthümliche, freilich theilweiſe in die ſchmutzigſten Zoten auslaufende Stück ſteht in der Geſchichte der engliſchen Bühne ungefähr ebenſo da, wie in Frankreich die übermüthige aber auf derſelben Stufe dramatiſcher Vollkommenheit ſich zeigende Farce vom Advocaten Pathelin. Die engliſche Komödie erſchien zuerſt in London im Jahre 1661 gedruckt, wurde aber ſchon hundert Jahre frü-

[1] Vgl. G. Langbaine, An account of the english Dramatic poets p. 333. — Leſſing, theatraliſche Bibliothek. Viertes Stück (Berlin 1758) Geſchichte der engliſchen Schaubühne S. 14.

her im Christs-College zu Cambridge aufgeführt.[1] Als Verfasser wird auf dem Titel der alten Ausgabe ein gewisser Mr. S. Mr. of Arts bezeichnet. Das Stück ist in langen dactylischen Versen geschrieben, und erscheint zugleich in fünf regelmäßige Acte abgetheilt, die, wie angegeben wird, in den Zwischenpausen durch Musik ausgefüllt wurden. Den Inhalt der Komödie mit Berücksichtigung des heutigen sittlichen Geschmacks wiederzugeben, möchte unmöglich fallen, und wir ersuchen deshalb den der Schonung bedürftigen Leser das nachfolgende Referat lieber zu überschlagen.

Den Prolog spricht Diccon, der Bedlam (die Narrheit). Zu Diccon gesellt sich Hodge, Frau Gammer Gurtons Diener. Er klagt sehr über das höchst traurige Leben, welches er bei seiner Herrin führen muß, die heut besonders wüthend und verstimmt scheine, ohne daß er den Grund ihres Zorns ahnen könne. Diccon entfernt sich bei dieser Erwähnung der Frau Gammer Gurton schleunigst, und geht zur Nachbarin Frau Chat, um ihr Ale zu kosten. Zum Hodge aber gesellt sich nun Tib, Frau Gam-

[1] Vgl. den alten englischen Theater-Dialog: Historia Histrionica (hinter Dodsweil Collection of old Plays XII. p. 360), welcher die Abfassung dieses Stückes in die Regierungszeit Edwards VI. setzt. Das Stück selbst findet man in den Sammlungen von Dodsley und Hawkins mitgetheilt. Dodsley (II. p. 25.) will die Zeit seiner Abfassung später annehmen. — Vgl. auch Lessing, Geschichte der englischen Schaubühne (a. a. O. S. 17).

mer Gurton's Magd, die gleichfalls klagt, daß sie den ganzen Tag von ihrer Herrin gestoßen und geschlagen werde, die aber heut vorzugsweise rasend sei — denn sie hat ihre Nadel verloren! Die Nähnadel? kreischt Hodge, wie ist das möglich! Ja, erzählt Tib, Frau Gammer Gurton saß und flickte Deine Hosen, die gerade am Steiß so zerrissen waren, und wie sie flickt und flickt, kommt Gib, die Katze, und leckt im Milchtopf; das sieht Frau Gammer, springt empor und wirft Deine Hosen bei Seite, um die Katze abzuprügeln. Nachdem dies aber geschehen, kann sie ihre Nähnadel nicht wiederfinden. — Hodge selbst geräth nun in Verzweiflung, denn jetzt ist sein Beinkleid nicht ausgeflickt, das er gleichwohl dringend morgen gebraucht. Frau Gammer Gurton erscheint nun selbst mit Cok, ihrem Buben. Sie klagt ihren Schmerz um ihre Nähnadel, die schöne lange schlanke Nadel, die ihr einziger Schatz war, ihr immer Vergnügen machte und heut zum Erstenmal sie betrübte. Sie befiehlt der Tib, ihrer Magd, die Asche zu durchwühlen nach der Nadel. Hodge besieht die zerrissenen Beinkleider und verwünscht den Verlust der Nähnadel. Es wäre besser, ruft er außer sich, Frau Gammer Gurton hätte ihren eigenen H. verloren, als daß er nun morgen

auf dem ſeinigen zerriſſen ausſehen ſolle. Man ſieht, Herr Hodge iſt ſeiner Herrin Liebling, ſie verzieht ihn ſehr. Für ihn ſtand die Milch am Feuer, welche Gib, die Katze, trank, für ihn flickte ſie die Beinkleider, und um Hodge zu beſänftigen, verſpricht ſie ihm ſogar, ſobald ſie die Nähnadel wieder habe, auf jedes Knie einen neuen Flicken zu ſetzen. Nach mehrfachem Hin- und Herſprechen ruft plötzlich Tib, die Magd, ſie habe da die ganze Nadelbüchſe, vielleicht werde die verlorene Nähnadel da drin ſein. Hodge nimmt die Nadelbüchſe und bricht ſie auf, aber huh, das riecht fürchterlich. Es iſt keine Nadelbüchſe, ſondern nur Etwas in dieſer Form, das aber die Katze gelegt hat. Man ſollt es zur Strafe Dich eſſen laſſen, Tib! — Da geht das Licht aus, ſie ſind im Dunkeln, und damit ſchließt der erſte Act.

Der zweite Act beginnt mit einer Scene zwiſchen Hodge und Diccon. Hodge klagt, daß er heut gar nicht zu Mittag gegeſſen, weil Frau Gammer Gurton's Sinn ganz zerſtört ſei. Was fehlt ihr denn? fragt Diccon. Das weißt Du nicht? entgegnet Hodge, ſie hat ihre Nadel verloren, ihre Nadel, ein kleines Ding mit einem Loch am Ende, ein Ding ſchlank, lang, ſcharf an der Spitze und ſteif wie eine Säule! — Ach, die Unglückliche, ſolch eine Nadel

at ſie verloren! ruft nun auch Diccon; aber was giebſt Du mir, wenn ich die Nadel wiederſchaffe? — Hodge verſpricht alles Mögliche. Er ſoll's beſchwören! Ich will's beſchwören! ſagt Hodge. Haſt Du kein Kreuz hier, daß ich darauf ſchwören kann? — Ja, hier mein eigenes Kreuz! ſagt Diccon, macht ſich krumm und zeigt auf ſeinen Steiß. Hodge küßt ſchwörend das Kreuz des Diccon, der ſeine Verſprechungen wiederholt. Es bedarf aber dazu der Zauberei, und da Frau Gammer Gurton am Steiß von Hodge's Hoſen flickte, als ſie die Nadel verloren, ſo muß auch die Hoſe zu dem Zauber dienen. Hodge hat ſie angezogen, durchlöchert wie ſie iſt. Diccon befiehlt ihm, ſich vornüber zu bücken, und das Wams vom H. zurückzuſchlagen. Hodge zeigt ſeine Halbkugel durch das zerriſſene Beinkleid. Mir geht es wie dem Schotten, ſchreit Diccon, auf den verhängnißvollen Punkt des Hodge zeigend; — ich ſehe da ein zweites Geſicht (second sight). Nun zieht er einen Zauberkreis über dies zweite Geſicht, Hodge läuft aber davon, um unterdeſſen ſein Waſſer abzulaſſen. Jetzt kommt Frau Chat, die Nachbarin, und dieſe wird von Frau Gammer beſchuldigt, die Nadel geſtohlen zu haben. Es erhebt ſich ein furchtbarer Zank, in den ſich auch die Dienerſchaft miſcht. Ko-

miſche und ſchmutzige Situationen und Scenen folgen ſich. Der Pfarrer und der Doctor ſelber müſſen kommen, um Frieden zu ſtiften, und die Wunden zu verbinden, welche man ſich in der Kampfeshitze geſchlagen. Aber immer iſt die Nähnadel nicht gefunden und Hodge hat ungeflickte Beinkleider an, was ihm um ſo empfindlicher iſt, weil ein junges hübſches Mädchen ihre Augen auf ihn geworfen hat und ihre Blicke nun leicht auch auf die unbedeckte Stelle fallen könnten. Hodge wird deshalb ganz raſend über den Verluſt der Nähnadel. Die Frau iſt in Verzweiflung, ſie beſchuldigt Jeden, ihr dies theure Kleinod entwendet zu haben, ja ſie entzweit ſich ſelbſt mit Hodge darum. Zuletzt muß noch der Richter gerufen werden, er verſöhnt die Parteien und giebt Hodge einen tüchtigen Schlag auf den bewußten vielbeſprochenen Ort. Er ſchreit furchtbar auf, ein entſetzlicher Schmerz in ſeinem Steiß, es prickelt wie tauſend Nadeln. Und o Wunder, da iſt ſie! — in Hodge's Steiß ſteckt Frau Gammer Gurton's Nähnadel! — Triumphirend zieht der Freund und Dulder ſie hervor, Frau Gammer Gurton iſt ſelig und umarmt Hodge vor Freude. Alle Uebrigen drücken ihre Zufriedenheit aus.

An der dramatiſchen Compoſition dieſes Stücks

iſt noch zu bemerken, daß der Verfaſſer die Einheit des Orts und der Zeit darin mit einer beſonderen Sorgfalt beobachtet hat. Die rohe Freude an einer ſchmutztriefenden Symbolik, welche ſich in der Komödie ausſpricht, iſt freilich auf die Rechnung des ganzen Zeitgeſchmacks, wie er damals bei allen Völkern gleichmäßig ſich offenbarte, zu ſetzen. Man erſieht aber aus dieſem ſich beſonders darin hervorthuenden Stück, welches noch dazu dem Mitglied einer engliſchen Univerſität zugeſchrieben wird, wie Shakſpeare in den anſtößigen Partieen ſeiner Stücke, über die ſich unſere heutige Gewohnheit und Bildung ſo oft verwundert hat, eigentlich ſchon eine große poetiſche Milderung dieſer in der ganzen Zeitſtimmung beliebten Unflätigkeiten bewirkt.

---

## 13. Die Hiſtories der Engländer.

Einen bedeutenderen Verſuch, zur Geſtaltung eines regelmäßigen Drama's zu gelangen, und die engbegränzte Sphäre der Myſterien und Moralitäten zu überwinden, machte die engliſche Dramatik in einer eigenthümlichen Gattung hiſtoriſcher Schauſpiele, die

Histories genannt wurden, und aus deren umfassenderer Anlage, höherem Stil und kunstgebildeterer Durchführung die hohe Tragödie der Engländer ihre Anfänge herzuleiten hat. Es wurden aber diese historischen Stücke, obwohl sie nachher in dem Begriff der Tragödie wie der Komödie aufgingen, in England lange als eine eigenthümlich für sich bestehende Gattung neben der Tragödie und Komödie unterschieden. Selbst die spätere englische Kritik theilte noch Shakspeare's Werke nach diesen drei dramatischen Grundformen der Tragödie, Komödie und der History ab, wie denn auch in der bekannten Dramaturgie, welche Polonius im Hamlet auskramt, die Gattung der History besonders erwähnt wird.

Die nationale Grundlage dieser historischen Stücke bildete die englische Geschichte selbst, die in dieser Zeit durch den zum Volksbuch gewordenen Mirrour for Magistrates (Spiegel für Staatsmänner), der durch Thomas Sackville Lord Buckhurst[1] angeregt und durch Richard Baldwin und George Ferrars vollendet worden, eine sehr populaire Verarbeitung erhalten hatte. Durch dieses in poetischer Form gehaltene Geschichtswerk (zuerst im Jahre 1559

[1] Zuletzt Graf von Dorset, Großschatzmeister von England unter der Regierung der Königin Elisabeth und König Jacobs I.

gedruckt) war eine Galerie hiſtoriſcher Nationalcharaktere eröffnet worden, welche in anziehender Darſtellung, und offenbar ſchon mit der Abſicht, auf den hohen dramatiſchen und tragiſchen Stoff in der Geſchichte des engliſchen Volkes hinzuweiſen, anregend und begeiſternd vorgeführt wurden.

Thomas Sackville, der im Jahre 1530 geboren worden, ein Mann von großen ſtaatsmänniſchen wie poetiſchen Talenten, hatte ſich mit umfaſſendem Geiſt und genialem Inſtinct ein hohes Ziel geſteckt, zu dem er die Poeſie ſeiner Nation erheben wollte, und wenn er auch ſelbſt nicht die ſchaffende Kraft hatte, ſie ſeinem Ideal gemäß zu geſtalten, ſo glaubte er ihr doch aus der Perſpective der Geſchichte eine neue große Bahn vorzeichnen zu können. Daß er ein größerer Staatsmann als Dichter geweſen (und als erſterer hatte er ſich in ſeiner Zeit in den vielfachſten politiſchen und diplomatiſchen Geſchäften bewährt), zeigte er auch darin, daß er bedeutender in der Anregung und Eröffnung des einzuſchlagenden Weges als in der Ausführung des auf demſelben zu Erlangenden war. Schon in dem Spiegel für Staatsmänner bewies er durch die Einfaſſung des Gemäldes in einer allegoriſchen Viſion, daß ſeine Phantaſie nicht viel eigenes ſchöpferiſches Leben

in ſich hatte.[1] Er ſelbſt legte aber ſofort Hand an, um die neue Befruchtung der Poeſie durch die Volksgeſchichte, woraus er eine lebendige Quelle hiſtoriſcher National-Dramatik herleiten wollte, an einem productiven Beiſpiel hervortreten zu laſſen. Aus dieſem Beweggrunde dichtete er ſeine Tragödie Ferrex und Porrex, welcher er ſpäter den Titel Gorboduc beilegte. Dies Stück, von welchem er aber auch nur zwei Acte ſelbſt arbeitete, und zwar die beiden letzten, während er die drei erſten durch ſeinen Freund Thomas Norton ausführen ließ, wurde zuerſt am 18. Januar 1561 von den Studenten des Inner Temple vor der Königin Eliſabeth zu Whitehall in London geſpielt, ſcheint aber nie auf einem öffentlichen Theater zur Darſtellung gekommen zu ſein.[2]

Dieſe Tragödie zeigt allerdings auf ihrem ſtofflichen Grunde den Fortſchritt, daß ſie über den bibliſchen, moraliſchen und allegoriſchen Kreis der Myſterien und Moralitäten weit hinausging, und die Scene nach der einen Seite in das Innere menſchlich bewegter Zuſtände, nach der andern in ein nationales Bereich verlegte, das freilich hier nur noch der

[1] Vgl. Bouterwek, Geſchichte der engliſchen Poeſie I. S. 168.

[2] Vgl. Malone, historical account on the english stage p. 28, 29. — Leſſing, Geſchichte der engl. Schaubühne a. a. O. S. 15.

alten ſagenhaften Volksgeſchichte angehörte. Es iſt Gorboduc, König von England, der ſein Reich noch bei ſeinen Lebzeiten unter ſeine Söhne Ferrer und Porrer vertheilt hat. Dieſe gerathen in Kämpfe miteinander; der ältere ermordet den jüngeren, den Liebling der Mutter; die Mutter tödtet dafür den Mörder, worauf wieder der König die Königin ermordet. Damit aber dieſe wechſelſeitige Morden ſeinen Schlußpunkt finde, ſteht zuletzt das Volk auf und macht ſich über den alten Gorboduc her, deſſen Tod das Stück beſchließt.[1]

In der Compoſition ſeines Stückes iſt Sackville zum Theil den Formen des antiken Drama's gefolgt, obwohl er auch wieder in der Behandlung von Zeit und Ort von demſelben abweicht, wie denn der vierte und fünfte Act allein eine Zeitdauer von funfzig Jahren umfaſſen. Seine Stärke und Eigenthümlichkeit hat das Stück in der hohen tragiſchen Sprache der Leidenſchaft, wie ſie hier zum Erſtenmal im engliſchen Drama vernommen wird und den großen Stil der engliſchen Tragödie einleitet. Die erſten vier Acte werden durch einen Chor geſchloſſen, wel-

[1] Das Stück findet ſich in Dodsley Collection of old plays Vol. II. mitgetheilt. Pope, ein großer Lobredner dieſer erſten engliſchen Tragedie, veranſtaltete eine neue Ausgabe derſelben, London 1739.

chen der Verfaſſer, vielleicht um dem durch die Moralitätenſpiele genährten allegoriſchen Geſchmack des Zeitalters noch in Etwas ſich anzuſchließen, aus allegoriſchen Perſonen beſtehen läßt. Auch zeigt uns dies Drama recht anſchaulich den auf der engliſchen Bühne lange geübten und auch zu Shakſpeare's Zeit noch gekannten Gebrauch der pantomimiſchen Vorſpiele (dumb show), welche mit Muſik begleitet waren und in ſinnbildlicher Art den Inhalt jedes Acts vor Beginn deſſelben darſtellten. Im Innerſten der Sackville'ſchen Tragödie fehlt es aber an Lebenswärme und Kraft, und wie er weder ganz antik noch ganz romantiſch war, ſo fehlte ihm in ſeiner Combination auch der wahre Ueberſchwang des modernen dramatiſchen Genius.

Das Beiſpiel Sackville's zog jedoch in dieſer Zeit eine Menge ähnlicher Productionen nach ſich, welche als hiſtoriſche Stücke und Tragödien, zum Theil nach engliſchen Chroniken gearbeitet, hervortraten und vornehmlich in die Jahre zwiſchen 1570 und 1590 zu ſetzen ſind. Ein wilder und bombaſtiſcher Stil, blutige und ſchaudervolle Ereigniſſe charakteriſiren vorherrſchend dieſe Stücke, von denen nur noch ein kleiner Theil in der Literatur übrig geblieben iſt. Es iſt dies die dunkle Zeit der engliſchen Bühnenpro-

duction, welche vielfach die Forſcher des engliſchen Theaters beſchäftigt hat, und in der auch namentlich die Vorarbeiten zu Shakſpeare's hiſtoriſchen Dramen und manche Stücke fallen, die man oft zu bereitwillig unter die dramatiſchen Jugendverſuche und Studien Shakſpeare's gereiht hat. Jedenfalls fand Shakſpeare ſchon den Boden des nationalen hiſtoriſchen Drama's, auf dem er ſo bewundernswürdige Schöpfungen entſtehen ließ, reich angebaut, und es ſcheint ausgemacht, daß ſämmtliche hiſtoriſche Stoffe, welche Shakſpeare in ſeinen Stücken behandelte, ſchon vor ihm theils dramatiſch bearbeitet, theils auf der engliſchen Bühne ſelbſt zur Darſtellung gekommen waren.[1]

---

## 14. Die Anfänge des ſpaniſchen Drama's.

Der Urſprung des Drama's bei den Spaniern zeigt ſich uns in Verbindung mit den geiſtigen Elementen eines Volkes, das urſprünglich in der höchſten hiſtoriſchen Thatkraft wie in der glücklichſten politiſchen Organiſation ſich darſtellt, und darum auch zu den größten und glänzendſten Thaten der

1 Vgl. Malone, Historical account on the english stage p. 39.

Dichtkunſt berufen ward, wie es denn namentlich auf dem Gebiet des Drama's und Theaters ſo viel ſchaffende Phantaſie und einen ſolchen Reichthum eigenthümlicher Erfindung bewieſen, daß faſt alle Theaterdichter Europa's bis auf die heutige Zeit von ſpaniſchen Stoffen und Erfindungen gelebt haben.

Die Fortbildung von der volksthümlichen Romanzenpoeſie zu einer höheren kunſtmäßigen Geſtaltung der nationalen Poeſie und Literatur geſchah bei den Spaniern durch die Ausbildung der dramatiſchen Form, die hier ſchon in den Volksromanzen ſelbſt ihre charakteriſtiſchen Keime getrieben hatte. Das innerlich dramatiſche Element der ſpaniſchen Romanze iſt ſchon öfter hervorgehoben worden, und es beruht namentlich in der freien und beweglichen Ausbildung der Situation, die in dieſer nationalen Dichtungsweiſe oft ſchon dialogartig heraustritt, und zugleich durch den dramatiſchen und mimiſchen Vortrag, welchen die Joglares und Spielleute, wie auch das ſingende Volk ſelbſt, dieſen Romanzen zu Theil werden ließen, noch lebendiger entwickelt wurde.[1]

Die Romanze war der erſte poetiſche Ausdruck für den ſtarken Natur- und Freiheitscharakter der

[1] Vgl. Schack, Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien I. 104 flgd.

ſpaniſchen Nation, welche darin die vielfältigſten Lebenstöne in kerngeſunder Friſche aneinanderreihte, und zugleich die Vermiſchung des nationalen Charakters mit dem arabiſchen Bildungselement auf eine freie ſchöpferiſche Weiſe vollbrachte. Von der manierirten Romantik, welche ſpäter in den Volkscharakter eindrang, und in Verbindung mit den ſpecifiſchen Richtungen der katholiſchen Religion auch die Poeſie, namentlich aber das ſpaniſche Drama weſentlich beſtimmte, iſt hier in dieſer freien Romanzenwelt noch keine Spur. Die Romanze bleibt aber, nachdem die dramatiſche Form ſich ſchon ſelbſtändig gebildet hat, gewiſſermaßen die Vermittlerin des Drama's, indem ſie daſſelbe entweder als Prolog (Loa) einleitet oder ſich auch wieder als ein organiſcher Theil deſſelben in ſeine eigene Mitte eindrängt und dort die glänzenden lyriſchen Partieen des romantiſchen Schauſpiels ausfüllen hilft.

Die erſten Anfänge des Drama's zeigen ſich auch bei den Spaniern in den kirchlichen Myſterienſpielen, die aber hier nicht unter dieſem Namen, ſondern unter dem der Autos sacramentales erſcheinen, in welcher Weiſe ſie aber nicht bloß der Stufe volksthümlicher Production, wie wir dies bei andern Völkern geſehen haben, angehören, ſondern auch von

den ausgezeichnetſten ſpaniſchen Dichtern mit beſonderer Vorliebe behandelt werden. Schwerlich aber hat Spanien den Anſtoß zur dramatiſchen Poeſie von den Arabern erhalten, eine Vermuthung, die zuerſt ein ſpaniſcher Literarhiſtoriker[1] aufſtellt, die ſich aber wenigſtens auf keine thatſächlichen Denkmale der arabiſchen Dichtkunſt hat ſtützen wollen.

Die Anfänge der Autos der Spanier zeigen ſich ebenfalls, wie die Myſterienſpiele der Franzoſen, Italiener, Engländer, Deutſchen, mehrfach als zerſetzende und burleske Darſtellungen des kirchlichen und religiöſen Inhalts, die hier ſchon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts üblich waren, und nicht bloß in den Kirchen und von den Prieſtern, ſondern zum Theil auch ſchon von profeſſionsmäßig beſtehenden Schauſpielern theatraliſch und mimiſch ausgeführt wurden. Von Art und Form dieſer Spiele ſind wenig andere zuverläſſige Nachrichten übrig geblieben, als die aus den alten Geſetzen und Kirchenverordnungen, durch welche ihre zügelloſe Richtung eingeſchränkt werden ſollte, hervorgehen. So heißt es in dem Verbot einer im Jahre 1473 zu Toledo gehaltenen Synode: „Da ſowohl in verſchiedenen erz-

[1] Velazquez, Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt, deutſch von Diez, S. 301.

biſchöflichen und biſchöflichen, als auch in anderen Kirchen unſerer Provinz von Alters her die Sitte eingeriſſen iſt, daß an verſchiedenen Feſttagen, z. B. am Weihnachten, am Tage St. Stephani, und St. Johannis und der Unſchuldigen Kinder, ſowie auch bei den erſten Meſſen eines neuen Prieſters, während des Gottesdienſtes Schauſpiele mit Larven, Ungethümen und zuweilen höchſt unanſtändigen Erfindungen in den Kirchen aufgeführt werden, wobei Lärmen, ſchändliche Verſe und läſterliche Reden vorfallen, ſo daß der Gottesdienſt und das Volk in ſeiner Andacht geſtört wird, ſo verbieten wir dergleichen Larven, Spiele, Ungethüme, Spectakel und Gaukeleien, ſowie das Recitiren ſchändlicher Gedichte auf das Ernſtlichſte, und verfügen, daß diejenigen Geiſtlichen, welche ſich auf die Beimiſchung ſolcher unehrbaren Spiele in der Kirche einlaſſen oder ſolche geſtatten, wenn ſie in den gedachten Kirchen Beneficien genießen, um einen Monatsbetrag derſelben geſtraft werden. — Hierdurch aber wollen wir ehrbare und fromme Darſtellungen, welche das Volk zur Andacht ſtimmen, weder an den gedachten noch an den anderen Tagen verboten haben.“ [1]

Die Richtung dieſer Darſtellungen bewies auch

[1] Vgl. Alt, Kirche und Theater S. 419.

in Spanien, wie der Volksgeist aus den eigenen Gründen seines Wesens heraus überall dieselbe Stellung zu den positiven Ueberlieferungen des Kirchenglaubens einnimmt. Der spanische Nationalcharakter zeigte sich nicht verschlossener und unergiebiger als jeder andere für ein ironisches Spiel mit den privilegirten Heiligthümern, und wenn dies Land später die Inquisition und den Jesuitismus aus seiner Mitte entsandte, so waren diese Erscheinungen auch hier nur künstlich eingeimpfte, wenn sie auch durch besondere Kunstgriffe der Gewalt in diesem Lande mehr als anderswo heimisch gemacht und in Kraft gesetzt wurden.

Als eine eigenthümliche Vorbereitung der dramatischen Form erblicken wir aber noch bei den Spaniern eine gewisse Gattung von Gesprächspielen, welche ihren Gegenstand dialogisch behandelten, jedoch nicht zur eigentlichen Darstellung bestimmt gewesen zu sein schienen. Von dieser Art ist vornehmlich die satirische Ecloge Mingo Rebulgo, welche der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehört, ein Dialog, der zwischen zwei Schäfern stattfindet, welche sich über Hof und Regierung des damals herrschenden Johann II. in ziemlich scharfen politischen An-

ſpielungen miteinander unterreden.[1] Ausgebildeter und mehr einer dramatiſchen Compoſition ähnlich iſt die Comedieta de Ponza, welche den berühmten Marques de Santillana, der am Hofe Johanns II. lebte, zum Verfaſſer hat. Dieſer Dialog hat ſchon eine begebenheitliche Grundlage, indem er die Schickſale der Königinnen von Aragon und Navarra und der Infantin Donna Catalina behandelt, welche an die bei der Inſel Ponza vorgefallene Seeſchlacht zwiſchen den Genueſern und den Königen von Aragon und Navarra (1435) ſich knüpfen.

Als ein ſolches Geſprächſpiel, jedoch mehr dem Roman als dem Drama ſich zuneigend, obwohl der äußeren Form nach in einer beſtimmten dramatiſchen Einfaſſung, iſt auch die Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea (1500) anzuſehen, ein Product, das einen beſtimmten Einfluß auf die Entwickelung der dramatiſchen Poeſie, und vornehmlich des Luſtſpiels in Spanien ausgeübt hat. Die ächt komiſche Grundlage dieſes wahrſcheinlich ſchon in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts entſtandenen Romans mußte ſich auch namentlich zur Begründung eines nationalen Luſtſpiels günſtig erweiſen. Nach der

[1] Schack (a. a. O. S. 134) glaubt dieſe Schilderung auf die Hofhaltung Heinrichs IV. beziehen zu müſſen.

Meinung einiger Literarhiſtoriker wurde der erſte Act dieſer (im Ganzen auf 21 Acte ſich belaufenden) Compoſition von Juan de la Mena, oder auch von Rodrigo de Cota gedichtet, worauf der Baccalaureus Fernando de Rojas die übrigen 20 Acte hinzugefügt haben ſoll, welcher letztere jedoch auch von Einigen für den Verfaſſer ſämmtlicher Acte gehalten wird. Dies Product, nach dem Muſter der alten lateiniſchen, dem Ovid zugeſchriebenen Komödie Pamphilus de documento amoris gearbeitet, iſt ein ſeltſames Charaktergemälde von den Verirrungen der Leidenſchaft und von dem gefährlichen Treiben verliebter und liederlicher Jugend, wobei hauptſächlich das nationale Element in den lebendigſten Schilderungen heraustritt. Nachahmungen dieſes Werkes ſowohl im Ganzen wie in einzelnen Charakterbildern erfüllten bald die ganze ſpaniſche Literatur, und dauerten bis tief in das ſechszehnte Jahrhundert hinein.[1] Faſt alle übrigen Völker eigneten ſich die Celeſtina durch Ueberſetzungen an.

Dieſe Anfänge des ſpaniſchen Drama's wurden durch einige andere Schriftſteller ſchon mit mehr

[1] Vgl. Grafe, Handbuch einer allgemeinen Literärgeſchichte. II. 2. Abth. S. 1181. — Lanchans, Blumenleſe aus der ſpaniſchen Literatur des Mittelalters (Wien 1829) S. 47 flgd.

ſchöpferiſcher und bewußter Kraft ergriffen und zu der höheren Ausbildung vorbereitet, die ſpäter vorzugsweiſe den Glanz und die Beweglichkeit des ſpaniſchen Nationalgeiſtes aufzeigte.

Hier iſt zuerſt Juan del Encina zu nennen, der überhaupt als der erſte ſpaniſche Dramatiker von einiger Bedeutung angeführt wird, indem er die eigenthümlichen Paſtoralgeſpräche der Spanier zu einer ſchon beſtimmteren dramatiſchen Form erhob, und geiſtliche und weltliche Schäferſpiele in einer bereits künſtlicher zuſammengeſetzten Handlung daraus machte. Er war um das Jahr 1469, wahrſcheinlich in Salamanca, geboren, und ſoll, da er auch ausgezeichnete Kenntniſſe in der Muſik beſaß, eine Zeitlang bei Leo X. Director der päpſtlichen Capelle geweſen ſein. In Spanien lebte er beſonders in der Gunſt des Don Fadrique, erſten Herzogs von Alba, der in ſeinem Palaſt einen eigenen Betſaal hatte, welcher ganz in der vollſtändigen Scenerie des heiligen Grabes eingerichtet war. Für dieſen frommen Herzog ſchrieb Encina ſeine Weihnachtsſpiele, die er Eclogen benennt, und welches theatraliſche Spiele zum heiligen Chriſtfeſt waren, die am Weihnachtsabend in dem herzoglichen Palaſt aufgeführt und mit einem muſikaliſchen Nachſpiel beſchloſſen wurden. Dieſe Andachtsſpiele fanden

vor dem ſogenannten Nacimiento (der Darſtellung der Krippe des Chriſtkindes) Statt. Der Hergang in dieſen Weihnachtsdramen iſt ungemein einfach. Sie beſtehen faſt nur aus Geſprächen einiger Hirten, die zuweilen auch als Repräſentanten der vier Evangeliſten auftreten, und in ihren Freudenbezeugungen über die zu erwartende Geburt des Heilandes auch wohl noch Gelegenheit finden, der Herzogin von Alba einige Artigkeiten zu ſagen. Zum Schluß eines ſolchen Spiels wird dann das Weihnachtslied (Villancico) angeſtimmt, wie es auch in den ſpaniſchen Kirchen ſelbſt geſungen zu werden pflegte.

Um Vieles bedeutender erſcheinen bereits die Compoſitionen von Gil Vicente, einem portugieſiſchen Dichter, der um das Jahr 1480 zu Barcellos, nach Einigen auch zu Liſſabon, geboren wurde. Er ſchrieb ſeine Werke in portugieſiſcher aber auch in ſpaniſcher Sprache, und in einigen ſeiner Dramen kommen beide Sprachen ſogar abwechſelnd vor. Wenn auch nicht bewieſen werden kann, daß ſeine Stücke in Spanien ſelbſt zur theatraliſchen Darſtellung gelangten, ſo übten ſie doch auch hier auf die Entwickelung der dramatiſchen Form den größten Einfluß aus, und der Ruhm des Dichters war in ſeinem Jahrhundert ſo bedeutend, daß Erasmus von Rotterdam bloß aus dem

Grunde Portugieſiſch gelernt haben ſoll, um die Werke des Gil Vicente leſen zu können. Er blühte mit ſeinen Stücken beſonders in der Regierungszeit Johanns III., der ſo entzückt von ſeinen Schauſpielen war, daß er ſelbſt Rollen darin übernahm und bei der Aufführung mitwirkte. Dieſer Dichter bildete mit großer dramatiſcher Erfindungs- und Darſtellungskraft beſonders die Gattung der Autos aus, in denen bei ihm der religiöſe Inhalt bald in einfacher idylliſcher und volksthümlicher Form, bald in einer gedanken- und phantaſiereichen aber auch höchſt abenteuerlichen Allegorie erſcheint.

Eine ſeiner merkwürdigſten Compoſitionen iſt das Auto da Feyra. Es beginnt mit einem langen Monolog des Planeten Merkur, der uns in wohlgeſetzten Strophen die Conſtruction des Weltſyſtems erläutert. Darauf erſcheint die Zeit auf der Bühne, und verkündet, daß zur Ehre der heiligen Jungfrau ein großer Jahrmarkt, ſo wie dieſelben zu Antwerpen und Medina ſtattfänden, abgehalten werden ſolle. Nun erblicken wir einen Seraph, der die eingeſchlummerten Päpſte und die träumenden Seelſorger aufweckt, und ſie ermuntert, ſich auf dem Jahrmarkt der Zeit neue Kleider zu kaufen. Aber er ſelbſt hat noch allerhand andere Kleider feil, ſo z. B. bietet er die

„Gottesfurcht nach Pfunden" zum Verkauf an, und auch die chriſtliche Liebe wird nach demſelben Gewichtmaaß ausgeboten. Mitten in den heiligen Handel hinein kommt der Teufel, um gleichfalls hier ſeine Bude aufzuſchlagen. Seraph und Zeit proteſtiren zwar dagegen, aber der Teufel behauptet, er werde hier gute Geſchäfte machen und der Käufer nicht entbehren. Merkur ruft die heilige Roma herbei als Repräſentantin der Kirche, ſie kommt und ſucht die ſtreitenden Parteien dadurch zu verſöhnen, daß ſie den Frieden der Seele zum Kauf anbietet. Aber der Teufel lehnt ſich dagegen mit heftigen Worten auf und Roma muß ſich entfernen. Man ſieht jetzt zwei Bauern auftreten, von denen der eine ſeine Frau gern an den Teufel verkaufen möchte und ſie allenfalls auch umſonſt ablaſſen will. Dann hört man die Unterhaltung zweier Bäuerinnen, von denen die eine ſich in ungemein offenherzige und naive Klagen über die Fehler und Gebrechen ihres Eheherrn ergießt. Das Gedränge der Bauern und Bäuerinnen um die Bude des Teufels mehrt ſich jetzt, und eine fromme Bauerfrau, welche den Teufel hinter dem Kaufmann wittert, läßt ſich jetzt den Ausruf: Jeſus! Jeſus! wahrer Gott und Menſch! entwiſchen. — Sofort verſchwindet der Teufel, und nun miſcht ſich

der Seraph unter das Marktgewühl, und bietet allerlei Tugenden an, für die er aber wenig Abnehmer findet. Besonders die Bauerndirnen wollen nicht kaufen, und versichern dem Seraph, ihre Freier sähen weniger auf Tugenden als auf Geld. Eine aber erklärt sogar, daß dieser Handel des Seraphs um so unpassender sei, weil man sich ja hier auf dem Markt der heiligen Jungfrau befinde, die gewiß ihre Gnadengeschenke nicht verkaufe, sondern sie nur in ihrer Huld verschenke. Es folgt nun ein Villancico zur Ehre der Mutter Gottes, und damit schließt das Stück.[1]

In dem Auto da alma tritt die Mutter Kirche nicht minder grotesk als Gastwirthin der Seelen auf. Das bedeutendste und umfangreichste seiner Autos ist aber das „Summarium der Geschichte Gottes", eine Dramatisirung der ganzen heiligen Schrift vom Paradiese bis zur Himmelfahrt Christi. Den Prolog spricht ein Engel, und Lucifer mit einem reichen Gefolge von Teufeln, die seine Hofbeamten sind, und unter denen Satanas als Geheimrath und Staatsminister Lucifers erscheint, eröffnet eine Art von Vorspiel, worin die Verführung des ersten Elternpaares vorgenommen wird.

[1] Bouterwek, Geschichte der spanischen Poesie S. 107. — Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien I. 169.

Die weltlichen Stücke des Gil Vicente zerfallen in Komödien, Tragikomödien und Farcen, und haben bei roher und massenhaft hingeworfener Anlage manchen trefflichen komischen Zug, eine oft sehr kecke und sinnreiche Erfindung, und eine dramatisch lebendige Durchführung, welche schon der ausgebildeteren Form dramatischer Poesie sich nähert. Seine Stücke kamen größtentheils in den königlichen Schlössern zu Lissabon, Evora und Coimbra zur Aufführung, und scheinen schon durch eine nicht unerhebliche Anwendung künstlicher Maschinerieen und Decorationen unterstützt worden zu sein.[1]

Einen bestimmteren Einfluß auf die Gestaltung des spanischen Bühnenwesens gewann Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher, der einen Theil seines Lebens in Italien, namentlich in Rom, verbrachte und dort seinen poetischen Geschmack klassisch ausbildete, wie sich auch bei seinen eigenen dramatischen Dichtungen, wenigstens in der regelmäßigen und organischen Form, welche er denselben zu geben suchte, an den Tag legte. Torres Naharro gab zu Rom im Jahre 1517 unter dem Titel Propaladia eine Reihe von Dichtungen heraus, unter

[1] Vgl. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien I. 179.

denen ſich auch ſechs (in einer ſpäteren Ausgabe acht) Komödien befanden, die er zugleich mit eigenthümlichen theoretiſchen Bemerkungen über Art und Kunſt des Drama's begleitete. Man findet darin neben mancherlei einzelnen dramaturgiſchen Bemerkungen ſchon eine beſtimmte Unterſcheidung zwiſchen Tragödie und Komödie, welche letztere noch in zwei Untergattungen, in die Komödie der wirklichen Begebenheit, Comedias a noticia, und in die Komödie der phantaſtiſchen Handlung, Comedias a fantasia, zerlegt wird. Das dramatiſche Gedicht ſelbſt theilt er nach der angenommenen klaſſiſchen Ueblichkeit in fünf Acte, welche er Jornadas (Tagfahrten) benennt, weil ſie ihm gewiſſermaßen Stationen der Lebensreiſe zu ſein ſchienen. Zur Einleitung ſeiner Komödien bedarf er eines Introito und eines Argomento. Der erſtere, der gewöhnlich ſcherzhaft durch einen Bauerntölpel ausgeführt wird, hat nur den ganz allgemeinen Becomplimentirungszweck mit den Zuſchauern, die dadurch zur Aufmerkſamkeit auf die Vorſtellung eingeladen werden. Im Argomento wird aber von der Fabel des Stücks eine vorläufige gedrängte Anſchauung gegeben.

Was die Stücke des Naharro anbetrifft, ſo ſind ſie in der Geſchichte des ſpaniſchen Drama's da-

durch besonders merkwürdig geworden, daß sie den Grundtypus des nationalen Intriguenspiels aufgestellt, und damit diejenige Gattung, welche später auf der spanischen Bühne vorzugsweise als die der Mantel- und Degen-Stücke einheimisch und in der Bedeutung des eigentlich spanischen Nationalschauspiels herrschend wurde, gewissermaßen erfunden haben.

Nach Naharro haben wir hier noch Lope de Rueda zu nennen, ein in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts lebender Goldschläger aus Sevilla, der auch als Schauspieler mit einer eigenen Bande umherzog, und Lustspiele und Schäferspiele, zum Theil ebenfalls mit sehr verwickelter Intrigue, schrieb und zur Aufführung brachte. Den Zustand des spanischen Theaters in dieser frühesten Entwickelungszeit lernen wir aber am besten aus dem Munde des Cervantes kennen, welcher in der Vorrede zu seinen acht Schauspielen sich folgendermaßen darüber äußert:

„Man sprach in einer Gesellschaft von Demjenigen, der zuerst in Spanien das Schauspiel aus den Windeln nahm und es in Pracht und Herrlichkeit kleidete. Als der Aelteste von Denen, die gegenwärtig waren, sagte ich, daß ich mich erinnerte, den

großen Lope de Rueda, einen gleich ausgezeichneten Mann in der Darſtellung wie in der Einſicht, recitiren geſehen zu haben. Er war zu Sevilla geboren und ſeines Gewerbes ein Goldſchläger. Er war bewundernswürdig in der Schäferpoeſie, und in dieſer Gattung hat weder vor noch nach ihm irgend Jemand ihn übertroffen. Ob ich gleich nicht über die Güte ſeiner Verſe urtheilen konnte, weil ich noch ein Kind war, ſo waren mir doch einige im Gedächtniß geblieben, die ich, indem ich ſie jetzt in einem reifen Alter wieder durchgehe, ihres Rufes würdig finde. Zur Zeit dieſes berühmten Spaniers war die ganze Geräthſchaft eines Schauſpieldichters und Theaterdirectors in einem Sack enthalten, und beſtand in vier weißen Schäferpelzen, mit vergoldetem Leder beſetzt, vier falſchen Bärten und Atzeln, und vier Schäferſtäben, mehr oder weniger. Die Schauſpiele waren nur Unterredungen, wie Eclogen, zwiſchen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verſchönerte und verlängerte ſie mit zwei oder drei Zwiſchenſpielen von einer Negerin, Kupplern, Tölpeln oder Biscajern. Derſelbe Lope ſpielte vier Rollen mit aller Vortrefflichkeit und Wahrheit, die man erdenken kann. Zu jener Zeit gab es keine Couliſſen, keine Gefechte zwiſchen Mauren und Chri-

ſten zu Fuß und zu Pferde; da gab es keine Geſtalt, welche durch die Theaterverſenkung aus dem Mittelpunkt der Erde hervorſtieg oder emporzuſteigen ſchien, und die Bühne beſtand aus vier in ein Viereck geſtellten Bänken, mit vier oder ſechs Brettern darüber, ſo daß ſie ſich vier Hand breit über den Boden erhob. Man ſah keine Engel oder Geiſter auf Wolken vom Himmel herabſteigen; der ganze Zierrath des Theaters war ein alter an Schnüren zu beiden Seiten aufgehängter Teppich; er trennte den Platz der Zuſchauer von der Bühne. Dahinter ſtellte man die Muſiker, welche ohne Guitarre irgend eine alte Romanze ſangen. Lope de Rueda ſtarb, und wegen ſeiner Berühmtheit und Vortrefflichkeit beſtattete man ihn zwiſchen den beiden Chören in der großen Kirche zu Cordova, wo er geſtorben war, an derſelben Stelle, wo jener berühmte Narr, Louis Lopez, auch begraben liegt. Naharro, aus Toledo gebürtig, folgte dem Lope de Rueda; er machte ſich berühmt beſonders in der Rolle eines haſenherzigen Kupplers. Naharro vermehrte um etwas den Apparat der Schauſpiele. Er zog die Muſik auf die Bühne, welche vorher hinter dem Vorhang ertönte; er nahm den Spaßmachern ihre Bärte, denn bis auf ihn hatten ſie nie ohne einen

falſchen Bart geſpielt. Er wollte, daß Alle ſich frank und frei zeigten, ausgenommen diejenigen, die alte Rollen ſpielen oder ihr Geſicht verändern mußten. Er erfand die Couliſſen, die Wolken, den Donner und Blitz, die Zweikämpfe und Schlachten."

# Dritter Abſchnitt.

## Tragödie und Komödie der antiken und modernen Welt.

## 1. Die Sonderung des Tragiſchen und Komiſchen.

In den erſten Geſtaltungen des Drama's, die noch mehr dem maſſenhaft arbeitenden dramatiſchen Volksgeiſt als dem nach Vollendung künſtleriſcher Formen trachtenden Genius angehören, hatten wir ein unmittelbares Nebeneinanderſtehen der tragiſchen und komiſchen Lebens- und Darſtellungs-Elemente als eine weſentlich charakteriſtiſche Eigenſchaft zu bemerken.

In den ſpäteren Erzeugniſſen des ſelbſtbewußten dramatiſchen Genius begegnen wir zwar auch nicht ſelten dieſer Vermiſchung, aber ſie iſt darin zugleich in ihrer gegenſätzlichen Bedeutung beſtimmt gefaßt, und ſoll nur dazu dienen, die von dieſem Contraſt unberührte Grundidee des Ganzen in ihren verſchiedenen Reflexen zu beleuchten. So hat namentlich Shakſpeare in ſeinen Tragödieen die Partieen des

Komiſchen eingeſtreut und darin gewiſſermaßen elementariſch wirken laſſen.

In den Myſterienſpielen aber, mit welchen das moderne Theater beginnt, iſt das Tragiſche und Komiſche noch nicht aus der Grund- und Lebens-Idee des Ganzen in geſonderter und bewußter Entgegenſetzung herausgetreten, ſondern liegt noch in derſelben unklar verwickelt und eingeſchloſſen da. Das Ernſte und Heilige iſt es ſelbſt, welches in jenen Darſtellungen dem Scherz und dem Poſſenhaften verfallen war, und das entweder ſtark genug ſich zeigte, um dieſe Feuerprobe des Volksſpottes auf ſeinem eigenen Gebiet auszuhalten, oder auch ſchon als ein kränkelndes und zur Auflöſung beſtimmtes Element in dieſe ironiſche Sphäre ſich hineinziehen laſſen mußte.

Der ſchaffende Geiſt kann auf ſeinen höheren Bahnen dies chaotiſche Durcheinanderwerfen aller Lebenselemente nicht vertragen. Denn die wahre Production iſt auch immer eine klare Sonderung der urſprünglichen Lebensſtoffe, die, wenn der ſchöpferiſche Lichtſtrahl des geſtaltenden Geiſtes ſie trifft, ſich durch ihn in ihrer Eigenart formen, und darin ſo wenig ſich vergreifen, wie das Naturgewächs ſich vergreifen kann, das die geſunde Entfaltung der in ſeinem Lebenskern eingeſchloſſenen Formen und Rich-

tungen ist. In der bewußten Welt der Kunstgestaltung sondern sich daher auch die Gebiete des Tragischen und Komischen wie selbständige, in einem ursprünglichen Lebensbegriff wurzelnde und daraus ihren künstlerischen Organismus sich eigenthümlich erzeugende Gattungen. In der Tragödie und Komödie erscheint das Drama auf den beiden Höhepunkten seiner Auffassung und Darstellung des menschlichen Daseins, dessen Hauptbewegungen nach zwei grundverschiedenen und sich polarisch gegenüberstehenden Richtungen hin es darin abbildet.

Der dramatische Geist erweist sich darin zugleich als ein speculativ erkennender, und als der mit den innersten Prinzipien des Menschengeistes vertrauteste und ihrer mächtigste Kunstgeist. Denn in diesen seinen beiden Haupt- und Grundformen, der Tragödie und Komödie, erfaßt er die entscheidendsten Angelpunkte des menschlichen Seins, und legt den Lebensbegriff in seiner innersten Wesenheit und Polarität auseinander. Die epische Poesie kann sich zwar auch zur Scheidung eines vorzugsweise komischen und vorzugsweise tragischen Epos herbeilassen, aber grundthümlich hat sie nicht die Aufgabe, die menschlichen Dinge unter einem einzigen entscheidungsvollen Gesichtspunkt so bestimmt zusammenzufassen,

daß in ihnen entweder die Tragödie oder die Komödie des Lebens zum Bewußtsein und zur Anschauung kommt. Das Epos verhält sich eigentlich seiner Natur nach indifferent gegen diese beiden Hauptentscheidungen des Daseins, die es in dem langen und immer weiter ziehenden Strom des Lebens dahingestellt sein läßt. Das Drama aber, welches in allen Dingen Partei nimmt und in der Handlung zugleich eine bestimmte Lebensmeinung und Willensrichtung vorstellt, tritt wie ein Anwalt des Menschen der ganzen Schöpfung gegenüber, und hat es demgemäß immer mit einem Prozeß zu thun, der so und nicht anders sein kann, und der nach bestimmt gegebenen Voraussetzungen und Maximen zu verfechten ist, wenn er überhaupt gewonnen werden soll.

---

## 2. Der Begriff des Tragischen. Die antike Schicksalsidee.

Je bedeutungsvoller das menschliche Dasein sich hebt und bewegt, desto nothwendiger tritt in ihm das Moment einer tiefinneren Entzweiung des Lebens

hervor, welche in dem Kampf um die höchsten Formen der Existenz weder geistig noch thatsächlich ausbleiben kann. Dies ist die Entzweiung des Menschen mit seiner Bestimmung, die auf doppelte Weise erfolgen und ihn aus der Harmonie des ruhigen Fortbildens seiner Zustände und Kräfte herausschleudern kann. Der Mensch überwirft sich mit dieser grundgesetzlich bestehenden Harmonie des Daseins, entweder weil sein Streben und Wollen größer, schöner und umfassender ist, als die thatsächlichen Umstände die es tragen sollen, in welchem Falle die objective Welt als die unübersteigliche Schranke für die schaffende Freiheit des Individuums erscheint; oder es überwirft sich, weil in sein eigenes Streben und Wollen falsche und einem verdorbenen Lebenskeim entsteigende Richtungen eingedrungen sind, die ihn verführen, sich selbst in seiner Willkür und Eigenheit als Zweck der ganzen Welt zu setzen, die ihn aber zugleich an den nothwendigen Schranken der sittlichen und materiellen Weltordnung anprallen und sich daran vernichten lassen.

In dieser Entzweiung liegt die tragische Bestimmung des Lebens, und das Tragische ist darum zugleich dieser Begriff, in welchem das ganze Dasein zu seiner höheren Entwickelung herausgetreten ist.

Denn die Conflicte dieſer Art können nur auf den Höhe- und Gipfelpunkten des menſchlichen Lebens erwachſen, wo es ſich darum handelt, der Exiſtenz etwas Dauerndes und Entſcheidendes abzugewinnen, Glück, Liebe, Herrſchaft, Macht und Selbſtbefriedigung aller Art zu erringen und überhaupt der Perſönlichkeit ihr Recht auf ſich ſelbſt und auf die Welt widerfahren zu laſſen. Dies iſt die Tragödie des Lebens, deren Auffaſſung und Darſtellung nicht weiſe, poetiſch und erhaben genug ausfallen kann, und die den größten Dichtern aller Zeiten und Völker ſtets als die höchſte Aufgabe des künſtleriſchen Geſtaltens vorgeleuchtet hat.

Die doppelte Spaltung, in welcher das tragiſche Verhältniß beſtehen kann, entſprang, wie wir bemerkt haben, entweder aus dem Individuum oder aus der Welt, betraf aber jedesmal das innerſte Weſen der Freiheit und Sittlichkeit, das durch den tragiſchen Kampf wiederhergeſtellt und als die ewige und unverrückbare Idee des Lebens ſelbſt aufgezeigt werden ſoll.

In der erſten Spaltung, wo das Tragiſche aus den thatſächlichen Umſtänden und ihrer das Individuum preisgebenden Verkettung entſteht, geſtaltet ſich die Tragödie auf die einfachſte und natürlichſte Weiſe

zur Verherrlichung der kämpfenden und ringenden Persönlichkeiten. Sie müssen erliegen, weil sie sich in einer unheilbaren und nicht wieder einzurenkenden Stellung zur Welt befinden, aber sie erreichen im Untergang ihr Ziel, indem sie eben deshalb sterben, weil sie frei geblieben und den Kern ihres Strebens und ihres Glücks unantastbar gerettet haben. Denn hätten sie diesen Kern preisgeben und wegwerfen wollen, so würden sie ihr Leben erhalten haben, aber in sich selbst zugleich unfrei geworden sein, unfrei, weil sie der wahren Idee ihres Lebens untreu wurden. Wenn Romeo und Julia auf ihre Liebe hätten verzichten und sie den schlechten Feindseligkeiten ihrer Familien unterordnen wollen, so würden sie nicht zu Grunde gegangen sein. Aber indem sie sich an den Schranken ihres Verhältnisses vernichteten, retteten sie den ewig süßen Kern ihrer Liebe, und im Tode das Glück und die Freiheit, welche ächt menschliche Dialektik der Grundcharakter alles wahrhaft Tragischen ist.

In der zweiten Spaltung, wo das Tragische aus dem Individuum und dessen falschen Richtungen kommt, handelt es sich ebenfalls um die Ausgleichung eines Existenzbruches, die nicht anders als durch den Untergang des kämpfenden Individuums erfolgen

kann. Die allgemein menſchliche Genugthuung der Freiheit, welche in dieſer Art der Tragödien entſteht, iſt gewiſſermaßen noch ſtärker und umfaſſender, denn es wird darin gezeigt, wie der Menſch in einer ewigen göttlichen Ordnung der Dinge ſicher geborgen liegt, wie er in derſelben ſeine Freiheit, ſein Glück und ſeine Exiſtenz hat, und wie er aus ihr nur durch ſich ſelbſt und durch einen Mißbrauch ſeiner Freiheit herausgeworfen werden kann. In den Tragödien der zuvor geſchilderten Spaltung wird nur einſeitig die Freiheit und das Glück des Individuums wiederhergeſtellt, und die hinter ihm zurückbleibende Welt ſteht werthlos im bleichen Schimmer ihres Unrechts und ihrer Unwürde da. Die Geſtorbenen bleiben die einzig Beneidenswerthen. In den Tragödien aber, wo das Individuum verbrecheriſcher Eigenmacht und in ihr einer die ganze ſittliche Weltordnung verneinenden Ausnahmeſtellung verfällt, wird durch ſeinen nothwendig hereinbrechenden Untergang nicht nur er ſelbſt, ſondern auch die hinter ihm zurückbleibende Welt auf das Maaß der ewigen unerſchütterlichen Lebensidee zurückgeführt. Er ſelbſt wird des vergeblichen Kampfes ledig, in dem er ſein eigenſüchtiges Selbſt, ſeine Leidenſchaft, ſeinen Haß an die Stelle der unendlichen Weltgeſetze, an die Stelle

der Liebe, des Friedens und der Gerechtigkeit, hatte eindrängen wollen. In dieſem Kampf ſterbend, erfüllt er durch ſeinen Untergang die Geſetze die er zerſtören wollte, und wird dadurch in den unverſieglichen Quell ewiger Freiheit und Liebe wieder hineingerettet. Die Welt aber, die über ihm zuſammenſchlägt, zeigt ſich in der Glorie ihres unverletzten wahrhaften Inhalts, und bewegt uns bei ihrem Anblick mit der ächt tragiſchen Zufriedenheit, die der höchſte irdiſche Genuß iſt. Die urſprüngliche Ehrenhaftigkeit Macbeths tritt uns in ſeinem Untergang wieder nahe und verſöhnt uns mit ihm, indem zugleich die Ordnung der menſchlichen Dinge auf dem Fundament der Gerechtigkeit, Liebe und Vernunft ſich auferbaut.

Die Schickſalsidee der Alten, welche das eigentlich geſtaltende Princip ihrer Tragödie iſt, ſpricht inſofern den tragiſchen Grundgedanken der ganzen Menſchheit aus, als ſie in ihrer höchſten Ausbildung durch die Kunſt das ewige Widerſpiel des Endlichen und Unendlichen und dieſe dialektiſche Entzweiung des Daſeins, die nur aus deſſen zeitlicher Zerſchmetterung ſich wieder in ihrer ideellen Einheit feſtſtellt und zuſammenfügt, zum Bewußtſein und zur Anſchauung bringt. Die antike Schickſalsidee, welche überhaupt den geiſtigen Höhepunkt im Leben des

Alterthums giebt, gestaltet sich aber in der Tragödie zugleich als diese specifische Form der antiken Weltanschauung, welche die geistigen und sittlichen Schranken dieser Epoche aufzeigt.

Was in der modernen Welt die Erlösung bedeutet, ist in der antiken das Schicksal, welches die Spitze des Verhältnisses zwischen der Macht der Götter und dem Leben des menschlichen Individuums darstellt. Aber in der antiken Schicksalstragödie haben die Götter selbst diese ganze große Zerschmetterung des zeitlichen Daseins verhängt, und es stellt sich in dieser zeitlichen Zerschmetterung die wahre göttliche Verklärung des Menschen nur um deswillen dar, weil das Werk der Götter als solches immer wieder zu etwas Göttlichem hinführen muß. In dem die moderne Welt bestimmenden Begriff der Erlösung lebt tiefinwendig das Prinzip der freien Persönlichkeit, die aus ihren eigenen innersten Gründen heraus das Recht gewonnen hat, sich auf der Wahlstatt des Lebens im eigen gewählten Kampf zu vernichten und in freier Selbsthervorbringung Untergang und Tod zu Uebergangsmomenten der ewigen Idee zu erheben. Dies freie Erlösungsprinzip der modernen Welt hat auch in die tragische Kunst der neueren Völker diese auf ihre eigene Verantwortung gestellte Selbstbewe-

gung der Individualität gebracht, welche in der antiken Schickſalswelt gewiſſermaßen in der Gewalt der Götter und von derſelben hingenommen erſcheint. Das Individuum trägt in der antiken Tragödie nicht ſein Schickſal in ſich ſelbſt, wie im modernen Drama, wo das Schickſal in den Menſchen ſelbſt hinabgeſtiegen und nicht anders als in den innerſten individuellen Gründen und Conflicten ſeines Daſeins waltet. In der alten Tragödie iſt das Schickſal eine eigenthümliche Maſchinerie der Götter, welche ſie gewiſſermaßen von außen her über das Individuum ausſpannen. Der ringende und kämpfende Menſch muß in das göttliche Netz fallen, welches auf ſeinen Wegen lauert, und dies iſt das Fatum des antiken Lebens ſelbſt, das in ſeiner bindenden Nothwendigkeit gewiſſermaßen noch etwas Elementariſches in ſich trägt, und eine Schwere des Naturſtoffes, welche weder Gott noch Menſch hier überwinden können.

Das Schickſal erſcheint jedoch in der Auffaſſung der antiken Tragödie auch inſofern als der geiſtige Gipfel der antiken Welt, als ſich darin die Vielheit ſeiner religiöſen und mythiſchen Formen eigentlich zum Erſtenmal für das populaire Bewußtſein in der allwaltenden Geiſtigkeit und Einheit des Begriffs zuſammenfaßt. Die Schickſalsidee der Tragiker iſt

der wesentliche Fortschritt des ganzen nationalen Bewußtseins gegen den mythischen Polytheismus des Homer, in dem das griechische Volksleben seine bunt umherflatternde Kindheit sah. Und dies ist der ächte hellenische Vergeistigungsprozeß, den die Tragödie beginnt, daß sie in dem Verhältniß zwischen dem Individuum und den Göttern die großen geistigen Mächte und Potenzen des Daseins herausbewegt, die freilich erst später auf dem Boden der christlichen Erlösung sich in ihrer ideellen Wesenheit feststellen können. Die homerischen Götter existiren schon in der griechischen Tragödie nicht mehr, aber es ist darin der Versuch gemacht, sie als allgemeine Potenzen des sittlich kämpfenden Lebens zu erhalten.[1]

[1] Hegel sagt in der Phänomenologie des Geistes (Ausgabe von Joh. Schulze, Berlin 1841, S. 337 flgd.), an der Stelle, wo er seine berühmte Definition der griechischen Tragödie und Komödie giebt, sehr treffend: „Dieses Schicksal vollendet die Entvölkerung des Himmels — der gedankenlosen Vermischung der Individualität und des Wesens, — einer Vermischung, wodurch das Thun des Wesens als ein inconsequentes, zufälliges, seiner unwürdiges erscheint; denn dem Wesen nur oberflächlich anhängend ist die Individualität die unwesentliche. Die Vertreibung solcher wesentlichen Vorstellungen, die von Philosophen des Alterthums gefordert wurde, beginnt also schon in der Tragödie überhaupt dadurch, daß die Eintheilung der Substanz von dem Begriffe beherrscht, die Individualität hiermit die wesentliche und die Bestimmungen der absoluten Charaktere sind."

### 3. Die Wirkungen der Tragödie.

In allen tragiſchen Verwickelungen aber, von welcher Art ſie auch ſein mögen, wird es eine Schuld geben, und die Aufhebung und Sühnung derſelben bildet das eigentliche Prinzip der Tragödie. Dieſe Schuld liegt, nach dem doppelſeitigen Begriff des Tragiſchen, entweder im Individuum oder in der Welt, und hat im erſten Falle die falſche Richtung, im andern die mangelhafte Organiſation zu ihrem Gegenſtande, ſie findet aber in der tragiſchen Entwickelung ſelbſt die Kraft, ſich zu löſen und zu ſühnen. Der ächte Eindruck der tragiſchen Darſtellung muß daher jene hohe Trauer um die ganze Menſchheit ſein, die alles Leid der objectiven wie der ſubjectiven Exiſtenz in ſich zuſammendrängt und zugleich in der Idee überwindet. In dem Tragiſchen liegt daher zugleich das Erhebende über alle Verwickelungen der Schuld, denen das ringende Individuum unterlegen, und dies iſt die Idee des Erhabenen ſelbſt, die das eigentliche Element der tragiſchen Schönheit ausmacht.

Aus der Luſt am Erhabenen hat man daher auch theoretiſch die dem Menſchen eigenthümlich inwohnende Luſt am Tragiſchen zu erklären geſucht.

Es muß allerdings zunächſt als ein widerſprechendes Phänomen erſcheinen, daß die Entzweiungen und Zerſchmetterungen des irdiſchen Daſeins, aus denen das Weſen der Tragödie ſich aufbaut, ſoviel Wohlbehagen und Genugthuung verbreiten können, als man dies von den Darſtellungen der tragiſchen Kunſt im reichſten Maaße erfährt. Dies den ganzen Menſchen innerlichſt durchziehende Wohlbehagen des Trauerſpiels iſt freilich kein pſychologiſches Räthſel, denn es liegt ſchon im gemeinen Zuſammenhange der menſchlichen Empfindungen dieſe Anziehung der Gegenſätze begründet, die an Leid Luſt, an Unglück Befriedigung knüpft. Der berühmte Ausſpruch eines ſocialen Skeptikers, Chamfort, daß uns Nichts ſo viel Vergnügen gewähre, als das Unglück unſerer nächſten Freunde, kann in ſeinem wahren Sinne, wenn er einen ſolchen hat, auf die Wirkung der Tragödie bezogen werden. Das lebhafte Intereſſe, welches wir den leidenden Perſonen in der Tragödie widmen, gleicht einer Freude an ihrem Unglück, denn je tiefer die Erſchütterung iſt, die wir beim Anblick ihres dunkeln Schickſals empfinden, deſto mehr fühlen wir uns von dem behaglichen Gedanken erfüllt, nicht nur, daß wir ſelbſt frei von dieſer Entwickelung ſind (denn dies wäre ein materiell egoiſtiſcher

Beweggrund, der in der Kunſt nicht zugelaſſen werden darf), ſondern daß die tragiſche Perſon zugleich in unſerm eigenen Intereſſe mitleidet, indem ſie für uns menſchliche Probleme löſt, die auch unſere eigene Exiſtenz gefahrdrohend ergreifen können. Die tragiſchen Perſonen ſind unſere Freunde, deren Leiden uns ergötzen, weil ſie dieſelben auch für uns dulden, und weil ſie uns innerlich frei machen von der Verwickelung, von der ſie ſelbſt unfrei gebunden und hingenommen ſind.

Wir wollen es verſuchen, aus dem hier aufgeſtellten Geſichtspunkt auch die vielgedeutete Erklärung des großen Stagiriten, welche die tragiſche Wirkung auf Mitleid und Furcht und auf die Reinigung der Leidenſchaften begründet hat, zu erörtern. Die Poetik des Ariſtoteles enthält in ihrem ſechſten Kapitel dieſe berühmte Stelle, die wir zuerſt folgendermaßen übertragen: „Die Tragödie iſt die Nachbildung einer mächtigen und in ſich abgeſchloſſenen Handlung, die eine gewiſſe Ausdehnung beſitzt, in einer reizvollen Rede, die in jedem ihrer einzelnen Theile ihre eigenthümliche Anziehung und Wirkung ausübt, von Handelnden ſelbſt, und nicht durch Erzählung ausgeführt, durch Mitleid und

Furcht die Reinigung derartiger Leidenschaften vollbringend.“ [1]

Wenn nach dieser Ansicht des Aristoteles die Wirkung der Tragödie vorzugsweise in Mitleid und Furcht bestehen und dadurch eine Reinigung dieser Gemüthsbewegungen (Leidenschaften) in uns hervorgebracht werden soll, so kann man zunächst nur eine tiefe Begründung des geistigen Verhältnisses zwischen der tragischen Person des Stücks und dem Zuschauer darin erkennen. Mitleid und Furcht kann aber der Zuschauer der Tragödie nur dann in einem wesentlichen Sinne empfinden, wenn er die dargestellten und ihm zunächst fremden Lebenszustände in sein eigenes Innere zurücknimmt und das geistige Schicksal seiner eigenen Person damit verknüpft. Das Mitleid, welches ihn bei dem in der Tragödie vorgestellten Unglück erfüllt, muß aber eben durch diese dramatische Wirkung seinen sonst gewohnten engen und einseitigen Kreis verlassen und sich zu einem allgemeinen menschlichen Mitleid, zu jener universalen Menschheitstrauer veredeln und erheben, die den höch-

[1] Aristotel. Poetic. VI. 2. *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

ſten Grundton der ächt tragiſchen Wirkung bildet. Wie das menſchliche Mitleid tragiſch gereinigt, das heißt: zu einem univerſalen Menſchheitsgefühl erhoben wird, ſo ſoll daſſelbe auch mit der Furcht geſchehen, die den Darſtellungen der Tragödie gegenüber nur inſofern an dem Zuſchauer ſich geltend machen kann, als ihn die Beſorgniß ergreift, daß die verhängnißvolle Verwickelung auch ihn ereilen könne, und er ſich betroffen eingeſtehen muß, daß die Schrecken und Gefahren des menſchlichen Daſeins ungeheuer ſind und keine Sicherheit da iſt, als die in dem Feſthalten an der ewigen Idee des Lebens beruht. Wenn die Furcht, welche der Begleiter des ungewiſſen und wechſelvollen Lebens iſt, durch die Tragödie zurückgeleitet wird in die verſöhnenden Tiefen der ewigen Lebensidee, ſo iſt auch an der menſchlichen Furcht eine Reinigung vollbracht und dieſelbe gewiſſermaßen in ihre höchſte geiſtige Potenz erhoben. Denn die Tragödie ſoll uns mit ihren mächtigen Schauern ſo lange Furcht erregen, bis wir das Gefühl der Sicherheit, welches wir an der gemeinen Endlichkeit der Dinge verloren, in der Unendlichkeit der Idee wiedergewonnen haben.

In dieſem Sinne kann es, wie uns ſcheint, lediglich eine Bedeutung haben, wenn Ariſtoteles Mit-

leid und Furcht als die beiden Haupt- und Grundmomente der tragischen Wirkung bezeichnen will, indem sich in dem universal gefaßten Begriff derselben allerdings das Wesen der Tragödie innerlichst concentrirt. Aristoteles scheint aber unter die Kategorie von Mitleid und Furcht noch eine ganze Reihe ähnlicher Empfindungen und Leidenschaften fassen zu wollen, welche mit jenen tragischen Hauptaffecten zusammenhängen, und durch die Darstellung der Tragödie ebenfalls ihre Reinigung gewinnen sollen. Denn er spricht an dieser Stelle von der Reinigung „derartiger Leidenschaften" (*τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*), womit er keineswegs ausdrücken will, daß die Tragödie es überhaupt ihrer Bestimmung nach mit der Reinigung der Leidenschaften in Bausch und Bogen zu thun habe, in welchem weitschichtigen Sinne die Aristotelische Theorie früher häufig gedeutet worden. Es würde danach so herauskommen, als wenn der Tragiker Mitleid und Furcht gewissermaßen als zwei Sturmwinde gebrauchen sollte, um damit durch die von Leidenschaften erfüllte menschliche Seele zu fegen und einen Reinigungsprozeß in ihr zu vollziehen. Aristoteles würde nur eine moralische Bedeutung der tragischen Kunst in gemeinster und engster Form angezeigt ha-

ben, wenn er der Tragödie die Reinigung der Leidenſchaften im Allgemeinen hätte zur Aufgabe ſtellen wollen. Denn es kann ebenſo wenig Zweck der Tragödie ſein, Mord und Todſchlag zu verhüten, als ſie ſich damit abzugeben hat, die verbrecheriſchen und gefährlichen Triebe der menſchlichen Natur pädagogiſch zu leiten und durch Schreckensbeiſpiele gewiſſermaßen abzunutzen. Reinigen ſoll ſie, nach der Anſicht des Ariſtoteles, die tragiſchen Empfindungen und Anſchauungen, welche urſprünglich in der menſchlichen Bruſt wurzeln, und denen Niemand entgeht, der des Daſeins in ſeinen räthſelvollen und gefahrbringenden Verwickelungen ſich bewußt wird. Der Philoſoph führt dieſe tragiſchen Grundempfindungen des Menſchen auf zwei zurück, welche er Mitleid und Furcht nennt, und ihnen ordnet er Alles unter, was noch etwa in dieſem Kreiſe der tragiſchen Affecte anklingen könnte. Sein Sinn wird durch den genauen Wortverſtand dieſer Stelle der Poetik hinlänglich klar.[1] Die Empfindungen und Leidenſchaften

[1] Mit Recht hat Leſſing (Dramaturgie II. 77. Stück) auf die ſtrikte Bedeutung des τοιούτων in der Ariſtoteliſchen Stelle hingewieſen. Er ſagt: „Τῶν τοιούτων παθημάτων, ſagt Ariſtoteles: und das heißt nicht der vorgeſtellten Leidenſchaften; das hätten ſie überſetzen müſſen durch: dieſer und dergleichen, oder, der erweckten Leidenſchaften. Das τοιούτων bezieht ſich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie ſoll unſer Mitleid und unſere Furcht erregen, dieß um

der handelnden tragiſchen Perſonen können die verſchiedenartigſten ſein, ſie werden ſich in der Bruſt des Zuſchauers immer in den beiden von Ariſtoteles angeführten Grund-Affecten zuſammendrängen, und darin bei der richtigen Wirkung des Dichters immer ihre univerſale Auflöſung, daß heißt: Reinigung finden.

Die neuere Philoſophie hat die tragiſchen Empfindungen und Wirkungen vornehmlich auf die Idee des Erhabenen zurückgeführt, und darin iſt Kant in ſeiner Kritik der Urtheilskraft mit einigen höchſt bedeutungsvollen Anſchauungen vorangegangen.[1] In Kantiſchen Denkformen hat darauf vornehmlich Schiller mit näherem Eingehen auf das

dieſe und dergleichen Leidenſchaften, nicht aber alle Leidenſchaften ohne Unterſchied zu reinigen. Er ſagt aber τοιούτων und nicht τούτων; er ſagt, dieſer und dergleichen, und nicht bloß, dieſer; um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich ſogenannte Mitleid, ſondern überhaupt alle philanthropiſche Empfindungen, ſowie unter der Furcht nicht bloß die Unluſt über ein uns bevorſtehendes Uebel, ſondern auch jede damit verwandte Unluſt, auch die Unluſt über ein gegenwärtiges, auch die Unluſt über ein vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram, verſtehe. In dieſem ganzen Umfange ſoll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unſer Mitleid und unſere Furcht reinigen; aber auch nur dieſe reinigen und keine andere Leidenſchaften. Zwar können ſich in der Tragödie auch zur Reinigung der anderen Leidenſchaften nützliche Lehren und Beiſpiele finden; doch ſind dieſe nicht ihre Abſicht; dieſe hat ſie mit der Epopee und Komödie gemein, inſofern ſie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt iſt, nicht aber inſofern ſie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbeſondere iſt."

[1] Kritik der Urtheilskraft (Berlin und Libau 1790) S. 73. figd. beſondere S. 96. figd.

Weſen der tragiſchen Kunſt namentlich den „Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“[1] aus dem Gefühl des Erhabenen hergeleitet. Schiller macht hier in ſeinen Beſtimmungen über das Gefühl des Erhabenen eine ſehr treffende Bemerkung, welche für die Wirkungen der Tragödie charakteriſtiſch iſt. Er ſagt, das Gefühl des Erhabenen beſtehe einerſeits aus dem Gefühl unſerer Ohnmacht und Begränzung, einen Gegenſtand zu umfaſſen, andererſeits aber aus dem Gefühl unſerer Uebermacht, welche vor keinen Gränzen erſchrickt, und dasjenige ſich geiſtig unterwirft, dem unſere ſinnlichen Kräfte unterliegen.

Die Tragödie hat allerdings keine höhere Aufgabe, als dieſe unendliche Erhebung zu bewirken, welche in der endlichen Niederſchmetterung ſelbſt liegt. Dieſe Erhebung, welche die wahre Erhabenheit der Tragödie iſt, ſetzt den Kampf voraus und den Prozeß einer Negation, ohne welche auch der Begriff des Erhabenen an ſich nicht gedacht werden kann. In dem Erhabenen liegt zugleich die Bezeichnung eines Gegenſatzes. Ueber etwas erhaben zu ſein und zu etwas erheben, welche beide Momente weſentlich im Erhabenen liegen, darin drückt ſich vor-

[1] Vgl. die ſo betitelte Abhandlung Schillers (ſämmtliche Werke, Taſchen-Ausgabe XVII. S. 309. figd.

herrschend die Bestimmung aus, daß das Erhabene, um sich als solches darzustellen, sich verneinend gegen das gewöhnliche harmonische Maaß der Schönheit und des Lebens verhalten müsse. Im Erhabenen erscheint daher das Schöne ebenso sehr als aufgehoben und negirt, als es zugleich durch einen Kampf der Ueberwindung wiedergewonnen, und dadurch in jenen Schein der Hoheit und Größe getreten ist, welche die wahre Form des Erhabenen bildet.[1]

## 4. Die Tragödie der antiken Welt.

Die antike Welt- und Kunstbildung tritt in der Gestalt der Tragödie auf ihren höchsten geistigen Gipfel. Namentlich ist es die hellenische Cultur, welche in der Tragödie ihren Höhepunkt ersteigt und darin einen schönen Mittelpunkt des öffentlichen Nationallebens, wie überhaupt eine glückliche Mitte der geistigen, religiösen und plastischen Volksbedürfnisse findet. Diese glückliche Mitte, in welcher die

[1] Vgl. Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit. Von Theodor Mundt. S. 295. figd.

griechiſche Tragödie ihre Bedeutung für ihr Volk hat, drückt ſich in ihrem Verhältniß zu dem die Volksreligion tragenden Mythus aus, der im Epos und in der Plaſtik ſich bereits erſchöpft und in dieſen großen Kunſtüberlieferungen der Nation nicht mehr ſo viel innerlich ſubſtantielles Leben bewahrt hatte, daß er unantaſtbar geblieben wäre auf der einen Seite vor der offenen Anfeindung der philoſophiſchen Speculation, auf der anderen Seite vor der geheim wühlenden Gedankenweisheit der Myſterien.

In der griechiſchen Tragödie gelang noch einmal der Verſuch, der letzte, den Geſammtkörper des helleniſchen Nationallebens zuſammenzufügen und alle Elemente ſeiner urſprünglichen Schönheit in einem einheitlichen Bilde feſtzuhalten. Wir können die Tragödie der Griechen zugleich als dieſen merkwürdigen Vermittelungsprozeß betrachten, der wie eine künſtleriſche Scheidung der nationalen Bildungstypen ausſieht und in dem mit einem großen genialen Takt Das bewahrt und verbunden worden iſt, was dem Volksgeiſte die Größe ſeiner Vergangenheit ungetrübt und ſtrahlend erhalten, ihn für den lebendigen und thätigen Moment der Gegenwart begeiſtern und ihm zugleich eine höhere geiſtige Zukunft anklingen konnte. So wurde dieſe Tragödie die feinſte Blüthe der

helleniſchen Nationalität, die ſchönheitsreich und gedankenſchwer über einem Abgrunde hängt, und, eine wahrhafte Tragödie der ganzen Nation, die glänzendſte Erhebung kurz vor dem Untergange darſtellt.

Die griechiſche Tragödie vereinigte in ſich die Beſtandtheile des Epos und der Lyrik, aus denen ſie, da ſie ſich zu einer das Leben zuſammenfügenden Kunſt der Gegenwart machen wollte, eine neue dramatiſche Gegenwart und Wirklichkeit ſchuf, welche ſie nach den Geſetzen der Plaſtik, die ſie auf ihrem Gebiet zu erneuern und zu vergeiſtigen unternahm, künſtleriſch formte und in eine feſt und ſicher gebildete, anſchauliche Compoſition brachte. Mit der Philoſophie fand ſie ſich durch die Sentenz ab, die in der Tragödie das Feld des Gedankens reich beſtellte und ein weſentlicher Theil ſelbſt ihrer äußeren Gliederung wurde, indem ſowohl der Chor wie auch gewiſſe dialektiſche Schlag- und Wechſelverſe des Dialogs, die ſich einzeln gegenübertreten, den organiſchen Sitz für die Lebensphiloſophie der Tragödie bilden. Sodann ſtreift die Tragödie auch an die auflöſenden Ideenbewegungen der Myſterien hinan, indem ſie, wie dies namentlich in einigen Chorgeſängen des Sophokles geſchieht, die Vergeiſtigung des Mythus in der Idee andeutet, und dadurch die Vorklänge einer neuen

Lebens- und Völker-Zukunft zum Erstenmal unter das ganze Volk verbreitet. Während der erste der griechischen Tragiker, Aeschylus, noch mehr in der objectiven Unmittelbarkeit des Epos darinsteht, und demgemäß auch in der massenhafteren Schwere seiner Darstellung die starken mythischen Urformen überwiegend heraustreten läßt, begründet Sophokles den idealen Standpunkt der griechischen Tragödie und läßt den antiken Mythus in ein geistiges Element hinüber verschweben und verdämmern, in welcher Beziehung man auch öfter von seiner Christlichkeit geredet hat. Von dem dritten dieser Dichter aber, Euripides, kann man sagen, daß er die Auflösung der mythischen Welt gewissermaßen als vollzogen betrachtet, und um den griechischen Nationalkörper in undurchbrochener Einheit festzuhalten, die Ausbildung und Gestaltung einer in sich selbst bestehenden bürgerlichen Wirklichkeit in der Tragödie versucht.

Die Entstehung dieses ewig denkwürdigen und unsterblichen Kunstgebildes der Tragödie, welche vornehmlich Athen angehört, ist so häufig und im verschiedensten Sinne Gegenstand der gelehrten Forschung geworden, daß die einfachsten Angaben darüber für uns als die annehmlichsten erscheinen müssen. Aus den beim Cultus des Dionysos, des eigentlichen

Culturbringers der Griechen, vorgetragenen chorischen Gesängen, welche in dem Dithyrambus bestanden, entwickelte sich dieser kunstvoll gefügte und organisch verzweigte Bau der Tragödie, welche ihren Namen von dem am Altar geschlachteten Bock (τράγος) als Bocksgesang (τραγῳδία) empfing. Aristoteles[1] bemerkt ganz einfach, daß die Tragödie von den Vorsängern des Dithyrambus (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον) ausgegangen sei, und so kann man sich das erste dramatische Element, wie es unter diesen Bedingungen eines lebensvoll begangenen Cultus sich bilden mußte, nicht anders als so vorstellen, daß die Wechselgesänge, welche der Chorführer mit seinen Begleitern ausführte, und worin die Lebenskämpfe und Schicksale des Gottes behandelt wurden, mehr und mehr zu einer dramatischen und mimischen Abbildung der vorgetragenen Handlung wurden, und dabei in bestimmte Momente der Darstellung sich theilten. Aus dieser allgemeinen chorartigen Behandlung eines bewegten Gegenstandes konnte der erste Schritt zur dramatischen Darstellung nur dadurch geschehen, daß ein Einzelner heraustrat, welcher den gemeinschaftlichen Gesang durch einen zusammenhängenden Vortrag der thatsächlichen Begebenheit unter-

[1] Poetic. cap. IV. 14.

brach. Das Verdienſt des Thespis, welchem (um 536 vor Chriſtus) die Begründung des griechiſchen Bühnenweſens zugeſchrieben wird, ſcheint eben darin beſtanden zu haben, daß er dieſe eine Perſon, welche die dramatiſch vortragende war, creirte und in ein beſtimmtes Verhältniß zu den Geſängen des Chors brachte. Dieſe eine darſtellende Perſon hatte ſich denn auch in die verſchiedenen Charaktere, welche im Bereich der Handlung lagen, zu verwandeln, was nicht blos durch geiſtige Darſtellungsmittel, ſondern auch äußerlich durch den Gebrauch der einzelnen Masken, die Thespis einführte, geſchehen zu ſein ſcheint.

Wie Thespis, werden auch Suſarion, Epigenes, Phrynichus u. A. genannt, welche die erſten dramatiſchen Kunſtvorſtellungen verſuchten und dazu drei Künſte verbanden, nämlich Poeſie, Muſik und Tanz, indem auch die letztgenannte Kunſt als ein Ausführungsmittel des Drama's ſoweit in daſſelbe überging, als es in den Gränzen der mit den Bewegungen des Chors identiſchen Opfertänze lag. Phrynichus wird als ein Schüler des Thespis genannt, und er ſcheint zuerſt zu beſtimmter abgeſchloſſenen dichteriſchen Compoſitionen übergegangen und namentlich den engeren Kreis der mythiſchen Handlung mit den weiteren

Geſtaltungen der nationalen Heroenſage vertauſcht zu haben. Von ſeinen Stücken wird die Alkeſte, die Phöniſſen, beſonders aber die Eroberung von Milet angeführt, und die Wirkung dieſer Tragödie, welche das Unglück der von den Perſern eroberten Stadt ſchilderte, ſoll, nach dem Herodot (VI. 21), ſo ungeheuer geweſen ſein, daß die Archonten, welche jede Hülfeleiſtung für Milet gehindert hatten, das Stück verbieten ließen und den Dichter ſelbſt zu einer bedeutenden Geldbuße verurtheilten.

Die griechiſche Tragödie hatte ſich in dieſen ihren erſten Geſtaltungen noch ſchwerlich als ein ſo beſtimmtes Gebiet erfaßt, daß der Begriff des Tragiſchen als ein charakteriſtiſch geſonderter in Inhalt und Form herausgetreten wäre. Vielmehr iſt hier die Bemerkung des Ariſtoteles[1], daß die Tragödie aus einer urſprünglich ſatyriſchen Gattung entſtanden ſei, als ungemein bedeutungsvoll aufzunehmen. Er führt an, daß die Tragödie allmählig

[1] Poetic. cap. IV. 17. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη· τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο, διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν. λέξεως δὲ γενομένης. αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε. μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστι.

gewichtigere und ernstere Formen erhalten. Sie habe sich im Anfang des Tetrameters bedient, weil sie zuerst satyrische Poesie (Satyrspiel) gewesen und demgemäß auch für den Tanz sich hatte einrichten müssen. Dann aber sei sie aus dem Tetrameter vorzugsweise zum jambischen Metrum übergegangen, welches nach Einführung der Rede die Natur selbst als das passende Maaß ausgefunden, weil das jambische Maaß das am meisten mit der menschlichen Rede übereinstimmende sei.

Wenn daher die Tragödie, wie Aristoteles bemerkt, ursprünglich ein Satyrspiel war, so scheint dies nicht bloß formell von dem Verhältniß des Chors zum dionysischen Cultus hergenommen zu sein, indem er dadurch ursprünglich die Rolle der Satyrn zu übernehmen hatte, sondern es lag auch damit im Inhalt eine eigenthümliche Vermischung der ernsten und heiteren Elemente gegeben, die auf einem und demselben Lebensgrunde bunt durcheinanderspielen durften. So beginnt auch das antike Drama, wie wir dies beim modernen gesehen haben, mit dieser elementaren Verbundenheit des Tragischen und Komischen, aus der erst später die künstlerische Sonderung eintritt, indem nicht eher als in den Zeiten allgemeiner Kunstbildung die selbständigen Organismen der Tragödie

und Komödie hervorgehen. Ein Beweis, daß die geistigen Entwickelungsgesetze aller Zeiten und Nationen immer wesentlich dieselben sind.

In dieser Weise scheidet sich auch, sobald die Epoche einer künstlerischen Ausbildung des Drama's beginnt, das Satyrdrama als eine selbständige und für sich bestehende Gattung von der Tragödie und Komödie ab. So wird bereits der Tragiker Chörilus, der neben Aeschylus und Sophokles für die griechische Bühne wirkte, als Dichter von Satyrdramen angeführt.

Diese Gattung des Satyrdrama's, die von einem alten Schriftsteller auch eine scherzende Tragödie (*παίζουσα τραγῳδία*, bei Demetrius de elocut. §. 169) genannt wird, fiel ihrem Stoff nach immer mehr in den Kreis der Tragödie als der Komödie, hatte aber eine ganz andere Tonart in denselben hineinzubringen, und besonders das Derbe, Natürliche, Spaßhafte, überhaupt ein inneres humoristisches Element, welches der alten Mythen- und Heroengeschichte abgewonnen werden konnte, vorwalten zu lassen. Die eigentliche kunstmäßige Ausbildung des Satyrdrama's wird aber dem Pratinas von Phlios zugeschrieben, der ein Zeitgenosse des Aeschylus war und mit demselben auch in der Tragödie wetteiferte. Der Cyclop

des Euripides ist das einzige übrig gebliebene Stück, welches uns noch eine vollständige Anschauung des alten Satyrspiels gewähren kann. Die spätere Hilarodie oder Hilarotragödie, welche Rhinton aus Tarent (300 vor Christus) erfunden haben soll, scheint in parodirender Weise mehr dem Charakter der eigentlichen Tragikomödie entsprochen zu haben.

Den ursprünglichen Zusammenhang des Satyrspiels mit der Tragödie hielten auch die Griechen selbst bei der öffentlichen Einrichtung ihrer Schauspiele fest, indem zu den drei Tragödien, welche an dem Spiel- und Festtage zur Darstellung kamen, als Schlußvorstellung immer noch ein Satyrdrama hinzugefügt werden mußte.

---

## 5. Die antiken Theater-Einrichtungen.

Das Theaterspiel als ein religiöses und im Sinne des dionysischen Cultus angeordnetes hinzustellen, blieb, auch nachdem es schon seine selbständige künstlerische Ausbildung erhalten, immer noch ein wesentliches Prinzip in der Einrichtung und Bestimmung der griechischen Bühne. Es fanden demgemäß diese theatralischen Darstellungen zu Athen nur dreimal

im Jahre Statt, an den ſtädtiſchen und ländlichen Dionyſien, und an den Lenäen, von denen die erſteren im Frühjahr und im Spätherbſt, die letzteren im Beginn des Winters gefeiert wurden. Die großen Feſtlichkeiten der ſtädtiſchen Dionyſien waren vornehmlich den dramatiſchen Darſtellungen günſtig, und es mußten dann im Theater meiſtens neue Stücke zur Aufführung gebracht werden.

Nachdem, wie Ariſtoteles[1] uns berichtet, Aeſchylus die Zahl der Schauſpieler zuerſt von einem auf zwei gebracht, die Chorgeſänge auf ein begränzteres Maaß zurückgeführt, und den Schauſpieler der erſten Rollen eingeſetzt, Sophokles aber drei Schauſpieler und die Malerei der Scene (σκηνογραφίαν) begründet, ſcheint damit das attiſche Theaterweſen den Grund ſeiner techniſchen Einrichtungen und Darſtellungsmittel gelegt zu haben.

Die urſprünglichen Habſeligkeiten der griechiſchen Bühne, mit denen ſich ſeitdem noch nach Jahrtauſenden manches herumziehende Komödiantenvolk luſtig getröſtet, beſtanden aber nur in einem Tiſch oder einem Wagen, welche die Stelle der Bühne vertraten, und namentlich reichte dem Theſpis dieſer bewegliche Apparat vollkommen zu ſeinen Darſtellungen

[1] Poetic. IV. 16.

in Attika aus. Als der Thespiskarren nicht mehr genügte, wurden Bühnengerüſte von Holz auf dem Markte (bei den ſtädtiſchen Dionyſien) oder auch im Lenäon, an den Lenäen, aufgerichtet, und eine Reihe hölzerner Sitzbänke hinzugefügt, nach Beendigung des Feſtes und der Spiele aber wieder abgebrochen. Die Erbauung des großen ſteinernen Theaters in Athen (um 500 vor Chriſtus) wurde zuerſt durch einen Unglücksfall veranlaßt, der mit jenen hölzernen Sitzbänken geſchehen war, die nämlich bei einem dramatiſchen Wettſtreit des Aeſchylus und Pratinas einſtürzten.[1]

In dieſem ſteinernen Theater Athens, welches 30,000 Zuſchauer faſſen konnte, erhalten wir das großartige und coloſſale Bild der antiken Bühne in ihrem feſtgeſchloſſenen, aus einem einheitlichen Grundgedanken ſymmetriſch herausgetretenen Organismus. Dies zunächſt in ungeheuerer Maſſivität ſich darſtellende Theater war in den Felſen der Akropolis eingehauen, ſo daß dieſer Berg dem ganzen Gebäude zu ſeiner Unterlage diente. Der Raum, in welchem die Zuſchauer ſaßen, war nicht überdacht, und gewährte dem Tageslicht, bei welchem die Vorſtellungen ſtattfanden, ungehinderten Zugang. Es wurde das

[1] Vgl. G. C. W. Schneider, das Attiſche Theaterweſen (Weimar 1835) S. 6 flgd.

„Theater des Dionyſos" genannt, ſcheint aber nicht blos dem Drama, ſondern auch den Volksverſammlungen überhaupt gedient zu haben.

Als ein beſtimmender Mittelpunkt dieſer Theater-Einrichtung erſcheint die Orcheſtra, der einen Halbkreis bildende Standort des Chors, der ſo geräumig ſein mußte, daß die tragiſche Tanzbewegung (Emmeleia) mit aller Freiheit ausgeführt werden konnte. Der Standort des Chorführers war die Thymele, eine viereckige altarförmig gebaute Erhöhung, die zugleich dazu dienen ſollte, dem Dionyſos die zur Reinigung des Theaters dienenden Ferkel zu opfern, und welche ſich am Ende der Orcheſtra nach der Bühne zu befand. Die Thymele war durch einige Stufen, welche von ihren beiden Seiten auf das Brettergerüſt der Orcheſtra führten, mit derſelben verbunden. Ob die Orcheſtra durch eine Mauer von den Sitzplätzen der Zuſchauer getrennt geweſen, hat ſich nie beſtimmt erſehen laſſen. Dieſe Sitzplätze lagerten ſich aber ebenfalls kreisförmig um die Orcheſtra herum, und ſtiegen von derſelben in parallelen Reihen terraſſenartig aufwärts. Zwiſchen der Orcheſtra und der Bühne aber befand ſich noch ein tiefer liegender Raum, welcher Hypoſkenion, auch Koniſtra genannt wurde, und weiter keine Beſtimmung

hatte, weshalb man dort gewöhnlich nur kleine Statuen und andere Verzierungen aufgestellt sah.

Die Bühne selbst wurde zuerst durch das Logeion bestimmt, ein zehn bis zwölf Fuß hohes hölzernes Gerüst, welches die ganze Breite des Theaterbaues einnahm und in dessen Mitte sich gewöhnlich die darstellenden Schauspieler stellten. Der hinter dem Logeion liegende, hineinwärts sich erstreckende Raum bildete in viereckiger Form, aber wenig vertieft die Vorbühne oder das Proskenion, welches noch nicht mit unter dem Bühnendache eingeschlossen lag, sondern außerhalb desselben jedoch in gleicher Länge mit der Bühne fortlief. Das Proskenion war zugleich mit dem Hyposkenion durch Stufen verbunden, welche rechts und links zu demselben hinunterführten. [1]

Der hinter dem Proscenium liegende Theil der Bühne wurde die eigentliche Scene genannt, ein zeltartig abgeschlossener Raum, der von dem Proscenium durch eine Gardine oder Vorhang (*παραπέτασμα*, häufig auch der Plural *παραπετάσματα*) geschieden war. Dieser Vorhang wurde zur Oeffnung

1 Vgl. Schneider, das attische Theaterwesen S. 9. — Vitruv. V. p. 8. — A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramat. Kunst und Literatur. I, p. 82 sq. Einen Vergleich des griechischen Logeions mit dem Balcon der altenglischen Bühne deutet Solger an, in seiner Beurtheilung der Schlegel'schen Vorlesungen (nachgelassene Schriften II. 373).

der Hinterbühne auf die Seite gezogen, oder auch von der Mitte aus nach beiden Seiten hin zurückgeschlagen. Einen characteristischen Theil der Scene bildeten ihre beiden Seitenwände, Parascenien, deren aus Dreiecken zusammengesetzte Decorationen auf Drehmaschinen standen, durch welche die zur Darstellung nöthigen Verwandlungen bewerkstelligt werden konnten. Die Ausschmückung der Seitenwände geschah vornehmlich auf dreifache Weise, je nachdem die Scene der Tragödie, Komödie oder dem Satyr-Drama angehörte. Die tragische Seiten-Decoration enthielt immer Verzierungen, welche auf den Prunk königlicher Einrichtungen und Lebensformen sich bezogen, die komische die Einrichtungen des Privatlebens, die satyrische ländliche und landschaftliche Darstellungen. Die linke und die rechte Seite der Bühne, die nach dem Verhältniß der örtlichen Lage des athenienstischen Theaters zugleich links die Stadt und den Hafen, rechts das Land Attika andeuteten, hatten in dieser Beziehung dann auch die Bedeutung, daß sie in der rechts oder links auftretenden Person sofort den Einheimischen oder den Fremden erkennen ließen. Dies Verhältniß wurde auch unten in der Orchestra zur Bezeichnung des aus Fremden oder Einheimischen bestehenden Chors beobachtet.

Die Hinterwand der Bühne ſtellte in der Tragödie in der Regel eine Nachbildung des Königlichen Palaſtes dar, wobei ſich drei Pforten zeigten, von denen die mittlere vorzugsweiſe die Königliche Thür hieß, weil ſie ausſchließlich den Zugang zu der Wohnung des Herrſchers abgab. Die links und rechts davon befindlichen beiden Thüren ſtellten den Zugang zu den Gaſtgemächern und zu den Frauengemächern, wie auch zu einigen andern Nebenpartieen des Königlichen Palaſtes dar.

Die maleriſche, architectoniſche und perſpectiviſche Ausbildung der Scene ſcheint auf keiner geringen Stufe geſtanden zu haben, und wurde durchaus als ein künſtleriſches Element von den Griechen behandelt.

So geht auch die vielſeitigſte Anwendung von Maſchinerieen bei der ſceniſchen Darſtellung ihrer Stücke hervor. Sie hatten das ἐκκύκλημα und die ἐξώστρα, Roll- und Hervorſchiebungs-Maſchinen, durch welche die Flügelthüren des Königlichen Palaſtes plötzlich aufſpringen konnten und in ihrem Hintergrunde ein lebendes Bild ſchauen ließen; ferner die Donnermaſchine (βροντεῖον), die Blitzwarte (κεραυνοσκοπεῖον), die Götterbühne (θεολογεῖον), und viele andere Druckwerke, Verſenkungen und ähnliche Appa-

rate, durch welche die größte und kunstvollste Beweglichkeit der Scene vorgesehen war.

Der darstellende Schauspieler selbst hatte für seine Person an der pyramidalischen Gruppe, auf welche es bei dem ganzen Theaterbild abgesehen war, Theil zu nehmen. Um in diesen colossalen Maaßstab entsprechend einzutreten, hatte er sich auf den Kothurn zu stellen, diese eigenthümlichen tragischen Schuhe, durch welche er weit über das gewöhnliche Höhenmaaß der menschlichen Gestalt hinausragte. So diente auch der Gebrauch der langen tragischen Maske zunächst dazu, das übernatürliche Maaß seiner Erscheinung zu verstärken, und derselben überhaupt einen ungewöhnlichen, den gemeinen und zufälligen Ausdruck des Gesichts beseitigenden und in's Ungeheuere hineinziehenden Character zu geben. Daß die antiken Schauspieler Masken trugen, scheint allerdings mit der mimischen und plastischen Ausdrucksfähigkeit, welche sonst überall das Kunstleben der Alten und namentlich auch ihr Theater bezeichnet, im Widerspruch zu stehen, es hängt aber genau mit dem idealen Wesen der antiken Tragödie und mit den colossalen Raumverhältnissen dieses Theaters überhaupt zusammen. Unter diesen letztern würde die in's Einzelne gehende Mimik des menschlichen Gesichts selbst

verloren gegangen und wirkungslos geblieben sein; in dem idealen Charakter der antiken Tragödie aber lag es keineswegs, daß die darin auftretenden Gestalten dem Zuschauer in eine menschliche und bürgerliche Nähe rücken sollten, sondern die Verhüllung und Erweiterung ihrer menschlichen Gestalt deutete zugleich die allgemeine Sphäre der Tragödie an, in welcher das Individuum umsponnen war von dunkeln und die Persönlichkeit tief verschleiernden Gewalten, die mehr als das Individuum selbst dabei offenbar werden sollten. Die Maske der antiken Schauspieler, die sie oft noch durch eigenthümliche Färbungen und Vorrichtungen individualisirt zu haben scheinen, ließ allerdings den mimischen Ausdruck, wie auch die langen faltenreichen Gewänder die plastische Bewegung nicht zu. Aber sie hinderten auch die auf der modernen Bühne dagegen einheimisch gewordene Schauspielerei in Mienen und Bewegungen, worin sich bei uns oft nur die Geckenhaftigkeit der eiteln Persönlichkeit an den Tag legt, und die Schauspielkunst sich häufig als bloße Affenkunst erweist, die durch Verzerrungen des Gesichts und Verrenkungen der Gestalt Alles, aber nur nicht den wahren Natur-Ausdruck einer Empfindung oder Leidenschaft wiedergiebt. Durch die Maske der Alten mußte die Mimik und Plastik

als ein bei weitem universaleres und geiſtiges Element der Darſtellung ergriffen werden, und in die allgemeinen idealen Momente der Dichtung übergehen, anſtatt in den nichtsnutzigen Perſönlichkeiten des Schauſpielers hängen zu bleiben. Dieſem univerſalen Charakter mußte bei den Alten auch die Darſtellung des Schauſpielers durch die Mittel der Stimme entſprechen, die ſchon, um dem Raume genügen zu können, eine ungeheure Ausdehnung und ungewöhnliche Klangfülle aufzuwenden hatte. Der dramatiſche Vortrag glich gewiß nur ſehr wenig unſrer heutigen Declamation, welche ihre Stärke in den individuellen Modulationen ſucht, und noch weniger der Umgangsſprache des wirklichen Lebens überhaupt, die eine ſcharfe Hervorhebung des Charakteriſtiſchen verlangt. Der tragiſche Vortrag beruhte bei den Alten auf jenen in allgemeiner Idealität gehaltenen hochtönenden Lauten, die mehr den univerſalen als den individuellen Eindruck der Leidenſchaft und des Affects bezwecken, und demgemäß auch in durchaus natürlicher Weiſe mit dem Element der muſikaliſchen Begleitung ſich begegnen. —

## 6. Die drei griechiſchen Tragiker.

Zur höheren Organiſation des Kunſtwerks erhob ſich die griechiſche Tragödie zuerſt durch Aeſchylus (in dem attiſchen Eleuſis 525 v. Chr. geboren), der als Soldat in den Perſerkriegen tapfer gefochten, und in dieſem friſchen Moment der hiſtoriſchen Werdekraft der Hellenen die Grundlage des nationalen Drama's ſchuf, indem er demſelben, wie bereits bemerkt worden, durch Hinzufügung des zweiten Schauſpielers den Dialog gab, und die Masken und den Kothurn einführte. Dieſer dramatiſche Urgeiſt der Griechen, in welchem kriegeriſcher und poetiſcher Genius zuſammenfloſſen, bildete in der Geſtaltung der Tragödie zugleich das ächt helleniſche Freiheitspathos aus, das er in ſeinen rieſengroßen und erſchütternden Gebilden immer als das ſiegreiche walten läßt, und dem gegenüber nur das in uralter Nothwendigkeit feſtgegründete und auf einen uranfänglichen Fehl (πρωταρχος ἄτη, Agamemn. 1203) ſich beziehende Verhängniß, das ſelbſt die Götter bindet, als das Ueberwältigende zu beſtehen vermag.

Aeſchylus ſtarb 456 in Sicilien und hinterließ einige 80 Dramen, von welchen, außer den Fragmenten, nur noch ſieben vollſtändige uns übrig geblie-

ben ſind, nämlich die Perſer, die Sieben gegen Thebe, die Hiketiden (Schutzflehenden), der gefeſſelte Prometheus, und die Trilogie: Agamemnon, Choephoren, Eumeniden.

In den Perſern, die wahrſcheinlich zuerſt 480 aufgeführt wurden, ſchildert der Dichter die hiſtoriſchen Großthaten des Tages, an denen er ſelbſt Theil genommen, und deren Mittelpunkt die in dieſer Tragödie ſo glühend geſchilderte Schlacht bei Salamis iſt. Das Stück, welches noch viel epiſches Element in ſich trägt und gewiſſermaßen wie eine dramatiſche Rhapſodie über den Untergang der Herrlichkeit Perſiens erſcheint, wird von Einigen für das mittlere Stück einer zuſammenhängenden tragiſchen Trilogie gehalten, von der das erſte Phineus, das dritte Glaukos Pontios geheißen. Die perſönliche Begeiſterung des Aeſchylus für den nationalen Freiheitskampf der Hellenen bricht gewaltig durch, aber ſie verſenkt ſich zugleich in eine tiefe religiöſe Wurzel, indem ſie eine Vollbringung der Gerechtigkeit des ewigen und allwaltenden Zeus in dem Sieg über den orientaliſchen Despotismus der Perſer feiert. Aeſchylus iſt überhaupt der Dichter, in welchem das occidentale Freiheitselement zuerſt in bewußter Oppoſition gegen das die Individualität knechtende orientaliſche

Weltprincip heraustritt, und dieſen mächtig ergriffenen Gegenſatz macht er auch in den Perſern an der entſcheidendſten kriegeriſchen Begebenheit ſeines Volkes geltend.

In den Sieben gegen Thebe wirkt dieſelbe perſönliche Helden-Anlage des Dichters in gewaltiger kriegeriſcher Darſtellung. Auch dieſes Stück wird als das mittlere in Beziehung zu einer Trilogie geſetzt, zu welcher ein Oedipus und die Eleuſinier gehörten. Aeſchylus läßt hierin das dunkle Familien-Verhängniß walten, bringt es aber zugleich mit den allgemeinen großen Schickſalen des Staates und des ganzen Volkes in Verbindung.

Die Hiketiden gehörten wahrſcheinlich als Mittelſtück zu den beiden verloren gegangenen Dramen: „die Aegyptier“ und „die Danaiden“. Dieſe überwiegend lyriſche Tragödie zeigt uns die Danaiden, wie ſie auf ihrer Flucht aus Aegypten in Argos Schutz gefunden haben. Wie in den Perſern und in den Sieben gegen Thebe auf den Krieg, ſo ſtützt ſich der Dichter hier auf die Elemente des helleniſchen Cultus, in denen er das nationale Grundweſen ſeines Volkes ergreift.

In einer univerſalen Lebens- und Volksbedeutung erſcheint uns ſein gefeſſelter Prometheus, der

das zweite Stück einer Prometheiſchen Trilogie war (zwiſchen dem feuerbringenden und dem erlöſten Prometheus), und worin der Dichter die Tragödie des ganzen Menſchen- und Götterthums in ihren gegenſätzlichen Verſchlingungen dichtet. Erde, Meer, der Olymp und der Menſchengeiſt ſtehen ſich hier in gewaltigen Verhältniſſen gegenüber, von unendlichen göttlichen Schmerzen und titaniſchem Ringen zittert das All, und wir ſehen die Beſtimmung der ganzen Schöpfung zur Tragödie, welcher Gedanke in den hochgeſchwungenen Rhythmen des Dichters und in der herben Urkraft ſeiner Anſchauungsweiſe wie eine göttliche Feier der Vernichtung ſich zeigt.

Von den Trilogieen des Aeſchylus iſt uns nur ſeine Oreſtie vollſtändig übrig geblieben, welche den Agamemnon, die Choephoren und die Eumeniden umfaßt, und an der wir zugleich ſehen, wie in den dramatiſchen Trilogieen der Alten die künſtleriſche Compoſition ineinander gegriffen hat. Die Uebelichkeit, den theatraliſchen Feſttag außer dem den Schluß bildenden Satyrdrama jedesmal mit drei Tragödien zu füllen, führte von ſelbſt und wie aus einem innern künſtleriſchen Bedürfniß des Dichters zur Trilogie, in der das Intereſſe, welches ſonſt für drei verſchiedene Stücke auseinander fiel, für die zu-

ſammenhängende Darſtellung eines ganzen mythiſchen Kreiſes einheitlich concentrirt wurde. Dieſe cyclusartige Behandlung der Trilogie bringt den in verſchiedenen Theilen ſich gliedernden Organismus einer Handlung zur Darſtellung, und der Mythus erfährt darin eine wahrhaft künſtleriſche Zerlegung, indem er nach allen ſeinen Gegenſätzen entwickelt und dann in dem dialektiſchen Fortgang der Darſtellung zu ſeiner höheren Einheit vermittelt wird.

In der prometheiſchen Trilogie vollbringt ſich zugleich die ſittliche Ausgleichung der antiken Schickſalsidee, welche Ausgleichung in dem Schlußſteine des ganzen tragiſchen Kampfes, den Eumeniden, ſich darſtellt. Die Verwickelung, aus welcher der Muttermörder Oreſtes freigeſprochen durch die Götter ſelbſt hervorgeht, löſt ſich in dem neu eingeſetzten Cultus der Eumeniden, in welchem die Rache des Schickſals ihr ſittliches Element ſich begründet, und das individuelle Maaß des menſchlichen Handelns, nach welchem Oreſtes entſühnt werden konnte, anerkennt. —

Die allgemeinen Gegenſätze des Menſchen- und Götterthums, welche noch in der Tragödie des Aeſchylus in großer Maſſenhaftigkeit walten, werden durch den zweiten Tragiker, Sophokles, aus ihrer dunkeln

riesigen Nebelferne gewissermaßen auf die schöne, blühende Erde herabgezogen und darin dem harmonischen Maaß der Wirklichkeit mildernd angefügt. In dieser klareren Individualisirung, mildern Verarbeitung und menschlichen Schmelzung der großen herben Schicksalsmassen liegt der Grundcharakter der Tragödie des Sophokles, der in dem attischen Demos Kolonos Olymp. 71, 2 geb. wurde, und Olymp. 93, 4 starb. — Die dramatische Natur der Tragödie erhielt bei ihm erst ihr vollkommenes Genüge, der Chorgesang mußte gegen die Handlung in eine gemessene Gränze zurücktreten, und durch die Hinzufügung des dritten Schauspielers (des Tritagonisten) konnte eine mannigfaltigere Charakteristik und eine beweglichere Darstellung hervorgehen.

Durch die Hinzufügung dieses Tritagonisten hatte die griechische Bühne nun drei verschiedene Rollenfächer gewonnen, des Protagonisten, der die Hauptrollen zu spielen hatte und der dies schon durch sein Erscheinen aus der großen Mittelthür der Hinterwand auf der Bühne ankündigte; des Deuteragonisten, welchem die accidentell hinzutretenden Personen, die neben den tragischen Hauptkämpfen begleitend hergehen, zufielen; und des Tritagonisten oder des dritten Schauspielers, welcher diejenigen Charaktere

hatte, die von außen die Verwickelung der tragiſchen Hauptperſon herbeiführten und darum den eigentlich dramatiſchen Hebel der thatſächlichen Verknüpfung bildeten. Daß Sophokles den Tritagoniſten als ein nothwendiges Element ſeiner dramatiſchen Darſtellung hinzufügte, beweiſt, daß er den Begriff des Drama's als einer gegliederten Kunſtform weiter faßte, und darin den dialectiſchen Verlauf einer Handlung in ihrer gegenſätzlichen Begründung und Steigerung durchführen wollte.[1]

Sophokles ſoll 130, nach Andern 80 Stücke geſchrieben haben, wovon uns heut nur noch ſieben übrig geblieben ſind, nämlich der Ajas, die Elektra, König Oedipus, Antigone, Oedipus auf Kolonos, die Trachinierinnen und Philoktet; außerdem mehrere Fragmente, unter denen ſich jedoch manches unächte befindet, namentlich das aus 340 Verſen beſtehende der Klytämneſtra.

[1] Vgl. Ottfried Müller, Geſchichte der Griechiſchen Literatur (II. 39), worin dies Verhältniß ſehr anſchaulich durch die Angabe einer Rollenvertheilung der Antigone und des König Oedipus gemacht wird.

Antigone.

Protagoniſt: Antigone, Tireſias, Eurydice, zweiter Bote.
Deuteragoniſt: Ismene, Wächter, Hämon, erſter Bote.
Tritagoniſt: Kreon.

König Oedipus.

Protagoniſt: Oedipus.
Deuteragoniſt: Prieſter, Jokaſte, Diener, zweiter Bote.
Tritagoniſt: Kreon, Tireſias, erſter Bote.

Sophokles taucht den Mythus in seinen ideellen Grund unter und läßt ihn daraus in wunderſamer Klarheit und Durchgeiſtigung, nach gedankenvollem Plan, innerlich und äußerlich ein Werk der Grazien, hervorgehen. In der ſanften und ſtillen Erhabenheit ſeiner Muſe leuchtet uns das verklärende Abendroth des helleniſchen Volkslebens entgegen. An dieſem Scheidepunkt einer ablaufenden Culturepoche ſtehend, ſcheint er dieſer Stellung in hoher Wehmuth und großartiger Reſignation ſich bewußt, und überträgt dem Chor, der bei ihm vorzugsweiſe die verſöhnende Macht der Idee vertritt, die Aufgabe, alle Schmerzen der Reflexion über Welt und Zeit zu löſen, und den an den Schranken des Menſchlichen ſich abarbeitenden Geiſt durch die Weisheit der Betrachtung zu ſeiner ihm unentreißbaren innern Freiheit zu erheben. So verbindet ſich in dem Sophokleiſchen Genius das Zarte, Liebenswürdige und Feinſinnige, dieſe friſche und glänzende Heiterkeit der Poeſie, mit dem tiefſten idealiſchen Ernſt und mit aller dramatiſchen Kraft und Stärke. Dieſe letztere zeigt ſich bei ihm beſonders in der folgerechten und genau verketteten Entwickelung der Handlung, die ſich in einer ſtreng geſchloſſenen Gliederung fortbewegt, den entſcheidenden Moment, aus dem Alles hervorgeht, ſofort feſtſtellt

und klar veranſchaulicht, und aus ihm im raſchen, ächt dramatiſchen Fortgang die Kataſtrophe begründet. —

Wie die herrlichſte und edelſte Menſchenkraft nur gerade gut genug dazu iſt, um dem feindlichen Schickſal zu erliegen, hat uns Sophokles in wehmuthsvoll tragiſcher Darſtellung in ſeinem Ajas gezeigt. So ſinkt Ajas in den Tod dahin, weil ihm die Götter ſelbſt ſeine Schöne und Herrlichkeit beneiden und er über das Maaß der menſchlichen Größe hinausgewachſen iſt. Der tragiſche Untergang wirkt aber hier zugleich als die Wiederherſtellung des ächt Menſchlichen, und indem dem gefällten Helden ſelbſt ſein Feind, Odyſſeus, das ihm von Agamemnon und Menelaos verſagte Grab erſtreitet, deckt ſich über daſſelbe in Erfüllung des rechten Maaßes der Wirklichkeit die verſöhnende Glorie.

Wie im Ajas die Heldennatur des ächten Mannes in dem ewigen Mißverhältniß des Göttlichen und Menſchlichen zu Grunde geht, ſo hat der Dichter in der Elektra und in der Antigone die ſittliche Natur des ächten Weibes zum Gegenſtand der tragiſchen Behandlung genommen. In der Elektra iſt es vorzugsweiſe die weibliche Natur, welche auf dem gräuelvollſten tragiſchen Lebensgrunde und in-

mitten der blutigsten Verwickelungen als die Trägerin der sittlichen Rache erscheint, indem das Grundbedürfniß in sie hineingelegt ist, den ewigen Ideen des Rechten und Wahren in der Welt ihre Verwirklichung zu schaffen. Wenn Elektra (und mit ihr der Bruder Orestes) diesem höchsten sittlichen Gesetze in der Brust selbst im herbsten Widerspruch mit den heiligsten Familienbanden folgt, so stellt sich Antigone mit diesem ihrem heiligen Gesetz in der Brust, in dem das Göttliche lebt, den bloß menschlichen Normen des Staats gegenüber, dessen Gebote sie in höchster Klarheit und geistiger Würde verletzt. Ihr Tod in diesem Conflict wird ihre höchste Verherrlichung, während der staatskluge Vertreter vergänglicher Normen, Kreon, diesen Standpunkt mit dem Untergang seines ganzen Hauses büßt.

In König Oedipus hat der Dichter die dramatische Logik im Verlauf der tragischen Handlung ungemein schlagfertig, rasch und schneidend ausgeübt. Diese Tragödie hat gewissermaaßen die Normalgestalt des antiken Schicksalsgedichts, das im Oedipus auf Kolonos diese ahnungsvollen geistigen Uebergänge nimmt, in welchen man auch im Sophokles, wie im Plato, ein Vorbewegen des christlichen Geistes hat sehen wollen.

Der dritte der griechiſchen Tragiker iſt Euripides, geboren zu Salamis Olymp. 75, 1 und zu Pella in Makedonien beim Könige Archelaos Olymp. 93, 3 geſtorben, nach der Sage von Hunden zerriſſen. Dieſer Dichter repräſentirt allerdings den Verfall der alten Tragödie, indem alle ſubſtantielle Kraft des Mythus bei ihm verblichen iſt und auch keine höhere ideale Weltanſicht ſeinen Geſtaltungen zum Grunde liegt. Aber ältere und neuere Kritiker, der Luſtſpieldichter Ariſtophanes (in den Fröſchen) an der Spitze, ſind immer leicht geneigt geweſen, die großen poetiſchen Eigenſchaften, welche dem Euripides nichtsdeſtoweniger zugeſprochen werden müſſen, zu verkennen, und haben ihn in ihren Urtheilen ohne Zweifel zu tief herabgeſetzt.

Wenn auch Euripides häufig durch einen rhetoriſchen Schwall ſeinen Mangel an lebendiger Zeugungskraft und innerer Fülle zu verdecken ſucht, ſo zeigt er doch auch oft eine glänzende Gewalt der Characteriſtik, ein tiefes Eingehen in das Weſen der menſchlichen Natur, und eine ächt dramatiſche Leidenſchaft, die oft bewunderungswürdige Kraftanſtrengungen macht. Ihm war nichts Anderes mehr übrig geblieben, als die entgötterte Wirklichkeit, aus der er mit dem künſtlichen Stab der Rhetorik die Poeſie

herauszuschlagen hatte. Seine Menschen, die er zeichnete, wie sie sind, waren von dem hohen Kothurn des Aeschylos und Sophokles herabgestiegen und hatten sich dem Maaßstab des gewöhnlichen Lebens, in dessen Mitte sie darinstanden, gefügt. Der Mythus selbst muß diesen neuen weltlichen und bürgerlichen Anforderungen des Dichters nachgeben und darnach eine Gestaltung annehmen, welche den jedesmaligen Zwecken der poetischen Darstellung selbst entspricht. Der Prolog wird vorausgeschickt, um gewissermaßen als Parlamentair mit dem Mythus zu unterhandeln, und das willkürliche Umspringen mit demselben zum rechten Verständniß zu bringen. An die Stelle des hohen tragischen Pathos aber ist die Sentenz getreten, welche die künstliche und reflectirte Stellung, die der Dichter zum mythischen Nationalleben hat, vollends characterisirt und der eigentliche Ausdruck derselben ist. In dieser pointirten Auffassung der unmythisch gewordenen Wirklichkeit stellt Euripides schon den Uebergang zur Komödie dar.

Von der großen Anzahl von Stücken, die Euripides geschrieben (nach Einigen 75) sind uns nur noch 19 erhalten, von denen jedoch mehrere interpolirt, eines aber, der Rhesos, für entschieden unächt gehalten wird. Die anderen sind: Hekabe, Phö-

niſſen, Alkeſtis, Andromache, Troerinnen, Hiketiden, Iphigenia in Tauris und in Aulis, Herakliden, Ion, der raſende Herakles, Elektra, Medea, Oreſtes, Helena, der Kyklop, Hippolytos, Bachantinnen.

Von den ſpäteren Tragikern, welche den Verfall dieſer Dichtungsform immer entſchiedener bethätigten, und unter denen Ion, Achäos und Agathon die berühmteſten, ſind uns nur noch wenige Fragmente übrig geblieben. Das Alexandriniſche Zeitalter ſah noch eine neue künſtliche Blüthe der tragiſchen Poeſie hervortreten, die ſogenannte tragiſche Plejas, aus den ſieben Dichtern Alexander Aitolos, Soſiphanes, Soſitheos, Homeros dem Jüngern (aus Hieropolis in Carien) Philiscos aus Corcyra, Aiantides, Dionyſiades und Lycophron beſtehend, in denen aber, wie aus dem Wenigen, das noch übrig geblieben, zu ſchließen, ſtatt der Poeſie nur eine ſchwülſtige und dunkel eingeſponnene Manier geherrſcht zu haben ſcheint

## 7. Die dramatiſche Poeſie der Römer.

Die Anfänge der römiſchen Literatur führen ſich auf ländliche Feſtgeſänge und Nationallieder zurück, für die es ein eigenthümliches nationales Metrum in dem Saturniſchen Vers (versus Saturnius) gab. Muſik und Tanz begleiteten dieſe uralten Geſänge der Römer, in denen wir auch die erſten Elemente einer nationalen religiöſen Liturgie zu erblicken haben. Wir ſehen darin zugleich den erſten Beginn dramatiſcher Darſtellung, da in dieſen Mimen, durch die natürliche dramatiſche Beweglichkeit des römiſchen Characters, bald auch Dialog und Doppelchöre eingeführt wurden. So entſtanden die Carmina Fescennina, die humoriſtiſche Hochzeitsſpiele in Form von zwei Spielern oder von Doppelchören waren, oder die Carmina amoebaea, Wechſelgeſänge der Hirten, in überwiegend witziger Form, mit wiederkehrenden Refrains, und mit mimiſchem Ausdruck heraustretend. In dieſen alten Mimen ſcheinen etruriſche Volks- und Sprachelemente überwiegend geweſen zu ſein.

Eine weitere Ausbildung der Mimen waren die Atellanen, luſtige Volksſpiele, welche ihren Namen nach der Osciſchen Stadt Atellä in Campanien er-

hielten, und deren Gegenstände aus dem Kreise der gemeinen täglichen Wirklichkeit, besonders aber des ländlichen Lebens, hergenommen waren. Die dramatische Handlung war wohl noch wenig in ihnen ausgebildet; ebenso in den Saturae, Volkspossen, welche improvisirt wurden, und die bei dem römischen Volke so viel Anklang fanden, daß der allgemein verbreitete Sinn dafür zur Entwickelung des Drama's überhaupt wesentlich beitrug.

Die kunstmäßigere Gestaltung des römischen Drama's beginnt mit Livius Andronicus aus Tarent (um 240 vor Christus geboren). Mit ihm fängt zugleich die Verpflanzung der griechischen Poesie auf römischen Boden an. Von einer feinen Verschmelzung griechischer und römischer Bildungselemente war jedoch nicht die Rede, sondern Livius Andronicus scheint seine Tragödie und Komödie noch geradezu aus dem Griechischen übersetzt zu haben.

Sein Zeitgenosse war Cn. Nävius aus Campanien, welcher den ersten punischen Krieg, in dem er selbst mitgefochten, in einem epischen Gedicht darstellte, seine Tragödie aber nach den Mustern des Euripides und Aeschylos dichtete, wobei er schon entschiedener auf die Durchführung römischer Ra-

tionalformen an dem Angeeigneten und Fremden gehalten zu haben ſcheint.

Das römiſche Drama theilt ſich auch ſchon früh in zwei beſtimmte Klaſſen, je nachdem griechiſcher Stoff und griechiſches Koſtüm, oder römiſcher Stoff und römiſches Koſtüm darin das überwiegende Element bilden. Von vorzugsweiſe griechiſchem Character ſind die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie). Die römiſchen Stücke bilden die fabula praetextata (eine Tragödie aus der römiſchen Geſchichte) und fabula togata (Komödie aus dem römiſchen Volksleben). Dieſe letztere zerfiel in mehrere Untergattungen, in die Comoedia trabeata, von Meliſſus erfunden, und nur in gebildeten Kreiſen ſpielend, Comoedia tunicata oder tabernaria, von Perſonen niedrigeren Standes handelnd, Comoedia planipedia (planipedaria), wo der Schauſpieler mit bloßen Füßen auftrat, auch riciniata, von der Anwendung eines eigenthümlichen weiblichen Anzugs der Römer, dem ricinium.

Eine höhere practiſche und nationale Bedeutung gewann aber zuerſt Q. Ennius, aus Rudiä in Calabrien (239 — 169 vor Chriſtus). Dieſer Dichter beſitzt ſchon eine vielſeitigere und umfaſſendere Productionskraft und ein mannigfaches Wiſſen. Er

beſtrebt ſich zuerſt mit entſchiedenem Bewußtſein einen ächt römiſchen Nationaltypus zu geſtalten, und wird dadurch der eigentliche Begründer der römiſchen Literatur. Seine Annalen ſollten ein römiſches Nationalepos im Sinne des homeriſchen werden. Als Dramatiker gab er nur Nachbildungen Euripideiſcher Stücke. Auch verpflanzte er in ſeinem Epicharmus zuerſt einige Abſenker der griechiſchen Philoſophie auf römiſchen Boden.

Sein Schweſterſohn war der Tragiker M. Pacuvius (221 vor Chriſtus geboren), von deſſen zwölf Tragödien, die in einem erhabenen und pathetiſchen Stil gedichtet waren, beſonders Antiopa und Duloreſtes auf uns gekommen ſind. Ein bei den Römern ſehr beliebter Tragiker war auch Lucius Attius (172 vor Chriſtus geboren), der mehrere patriotiſche Tragödien ſchrieb, größtentheils aber die griechiſchen Tragiker mit Effect ausbeutete. Außerdem dichteten römiſche Tragödien M. Attilius, Titus Septimius, Ovidius Naſo, Aſinius Pollio, Cilnius Mäcenas, Caſſius Parmenſis, L. Varius.

Unter dem Namen des Seneca beſitzen wir zehn Tragödien, die durch eine glänzende Rhetorik, durch ein Haſchen nach kühnen Sentenzen und ge-

ſchraubten Sätzen, und durch ein gewaltſames Beſtreben, pikant, leidenſchaftlich und intereſſant zu ſein, den verderbten Geiſt der Kaiſerzeit ausdrücken. Neun dieſer Tragödien ſind freie Bearbeitungen nach Euripides und Sophokles. Die ſtoiſche Philoſophie ſchwellt die Sentenzen dieſes Dichters zu langen, bombaſtiſchen Gemeinſprüchen an, durch welche er Kraft der Geſinnung und großen Character verrathen will.

---

## 8. Der Begriff des Komiſchen.

Das Komiſche iſt der andere Pol des Tragiſchen, und bildet mit demſelben die zwei entgegengeſetzten Enden derſelben Lebensidee, in deren Mitte beide Elemente zuſammentreffen und ſich berühren. Wenn das Tragiſche in dem Kampf gegen die wirkliche Beſchränkung des Daſeins, in der Entzweiung der Perſon mit ihrer ewigen Idee, oder in der Beeinträchtigung der ewigen Menſchenrechte des Individuums durch eine endliche und zeitliche Verwickelung, erſcheint, ſo beruht dagegen das Komiſche auf derjenigen Verwickelung und Beſchränkung, in welcher

ſich das Weſentliche des Daſeins, die wahren, rechten und ewigen Formen der Exiſtenz, gegen eine bloß ſcheinbare Verneinung, die auch eine Bejahung ſein kann, behaupten.

Der Zweck der komiſchen Darſtellung iſt dann der, dieſen falſchen Schein, der Alles in Verwirrung geſetzt hat, ſo in ſeiner Nichtigkeit herauszukehren, daß daraus die wahre Befriedigung der ſittlichen Intereſſen und der perſönlichen Freiheit erwächſt. Und dieſen heiteren und genugthuungsvollen Ausgang muß die Komödie nehmen, deren Ziel die Wiederherſtellung eines ſcheinbar gebrochenen Lebenszuſtandes, die Aufhebung dieſes Scheins durch das wahre Sein, die Einrenkung der Welt in ihre Fugen, nicht durch den Untergang des Individuums, wie in der Tragödie, ſondern durch die Beſtätigung deſſelben in ſeinen ächt menſchlichen Anforderungen, iſt.

Die Komödie des menſchlichen Scheins, um die es ſich hier handelt, trägt auch ein erſchütterndes Element in ſich, ebenſo wie die Tragödie der menſchlichen Nothwendigkeit. Schon im gemeinen Leben ſpricht man von einem erſchütternden Lachen, und drückt dadurch die innerſte und von Grund aus ſtattfindende Umkehrung aus, welche das komiſche We-

ſen in uns bereitet. Die Umkehrung des menſchlichen Grundweſens, die im Komiſchen eben ſo wie im Tragiſchen liegt, wirkt in dem Erſtern auf die harmoniſche und geſunde Zuſammenfügung der Wirklichkeit zurück und ſtellt den dieſſeitigen Zuſammenhang der Dinge im rechten Gleichgewicht aller ſittlichen, realen und ideellen Elemente wieder her, während in dem Tragiſchen dieſe restitutio in integrum (die eigentlich der letzte Zweck aller dramatiſchen Darſtellung iſt) nur auf den Trümmern der beſtehenden Verhältniſſe ſich vollzieht.

Der komiſche Menſch iſt der, welcher mit ſeinem höhern und beſſern Selbſt der Gefangene des Scheins geworden, und ſich darin an einer Verwickelung abarbeitet, die eigentlich unter ihm ſteht, die aber, ſo lange er ſie nicht durch Entſchluß und Klarheit des Willens und durch Gunſt und Wandel der Verhältniſſe zu löſen vermag, ihn beherrſcht und ſich ſeiner ſogar bis zum allerſchmerzlichſten Conflict bemeiſtern kann. Dieſes in der That komiſche Schickſal des Individuums, von einem zufälligen Schein abhängig und durch denſelben ſogar in ſeinen höchſten und wichtigſten Lebensbeſtimmungen bedingt worden zu ſein, greift um ſo tiefer in ſeine ganze Lebensvollbringung ein, je mehr dieſer Schein wirklich die

Kraft über ihn gewonnen hat, ſich eine Zeitlang als unumſtößliche Wirklichkeit geltend zu machen und ihn in einen augenblicklich unentrinnbaren Kreis thatſächlicher Verwickelung zu bannen.

In der Tragödie wie in der Komödie ſteht dem Individuum eine Macht gegenüber, die ſtärker geworden iſt als es ſelbſt, und mit welcher die Menſchen auf beiden Gebieten wie um den entſcheidenden Moment ihrer Exiſtenz zu kämpfen haben. Dieſe Macht iſt in der tragiſchen Verwickelung der Widerſpruch zwiſchen Nothwendigkeit und Freiheit, der eine thatſächliche und die reale Exiſtenz ergreifende Bedeutung erlangt hat. In der Komödie aber waltet dieſe Macht als derjenige Conflict, welcher die Lebensſtellung des Individuums innerhalb der gegebenen und beſtehenden Verhältniſſe der Wirklichkeit betrifft, inſofern dieſelben ihn entweder nach einem willkürlichen und ihm innerlichſt nicht anpaſſenden Maaß verbrauchen wollen und ihm dadurch eine falſche Stellung aufnöthigen, die ihn lächerlich machen muß und komiſch erſcheinen läßt, oder inſofern ſie ſelbſt aus einer falſchen Richtung und Bethätigung des Individuums entſpringen, und dadurch in eine Beziehung zu ihm rücken, in der er ſie eigentlich nicht brauchen kann, obwohl er ſie ſelbſt nach Kräften ſich gebildet

und hervorgerufen hat: was ihm die wahrhaft komiſche Verlegenheit und Strafe ſeines Thuns und Seins bereitet.

In dieſen beiden Fällen legt ſich die komiſche Schickſalsidee auseinander, denn auch von einer ſolchen kann man ſprechen, obwohl in der antiken Welt das Eintreten der Komödie gerade die Auflöſung der Schickſalsidee in dem ſich zum eignen Meiſter ſeiner Wirklichkeit aufwerfenden Selbſtbewußtſein zu bezeichnen anfängt. Das Schickſal, welches der Character ſich ſelbſt baut, waltet aber auch auf dem ächt menſchlichen Lebensgrunde der Komödie, und es giebt hier ein komiſches Verhängniß, dem das zur Lächerlichkeit prädeſtinirte Individuum ebenſo wenig entgeht, wie das zum Untergange beſtimmte dem tragiſchen Fatum.

Das Schickſal des Komiſchen, welches in dem nothwendigen Mißverhältniß des Charakters zu ſeinen Lebenszuſtänden ſich geltend macht, aber ſo daß es zuletzt zu einer vernunftgemäßen Befriedigung der Wirklichkeit ausſchlägt, iſt die zugleich in die ewige Idee des Daſeins zurückführende Quelle aller ächten Luſtſpiel-Verwickelungen. Auch bei dem komiſchen Schickſal kann es ſich, wie bei dem tragiſchen, um eine Schuld, ja ſelbſt unter gewiſſen Umſtänden um ein

Verbrechen handeln, denn es giebt auch luſtige und lächerliche Verwickelungen des Lebens, welche aus dem Keim der Sünde und des Todes herauswachſen, aber das Schickſal der Komödie befreit ſie von ihrem dunklen Grundſtoff, und hebt ſie auf ſeinen lichten Sonnenflügeln in eine Sphäre der Verſöhnung empor, in der an dem gerechten Maaßſtab der Wirklichkeit alle Widerſprüche ſich ausgleichen.

Das ächt Komiſche wird daher weniger aus einzelnen wunderlichen Charakter-Eigenheiten, zufälligen Verwechſelungen und willkürlichen Anſchlägen hervorgehen, obwohl dieſe auch häufig als äußere Motive und Bindemittel der Luſtſpieldarſtellung dienen können. Die Komik, die in der launenhaften Vermiſchung von Einzelnheiten, ſei es nun in den Charakteren oder in den Verhältniſſen, beſteht, wird wenigſtens nicht den tiefgreifenden und dauernden Werth haben, welchen diejenigen Darſtellungen in Anſpruch nehmen müſſen, in denen das komiſche Schickſal wirkt und die dadurch zugleich aus den allgemeinen Quellen des Lebens einer unendlichen Fülle theilhaftig geworden ſind. Komiſche Character-Wunderlichkeiten, obwohl ihr Intereſſe immer untergeordneter Art iſt, können auch in dem Luſtſpiel Raum zu ihrer Entwickelung und Geltendmachung finden, aber ſie dürfen

nicht die eigentliche Aufgabe deſſelben ſein, die ebenſo, wie in der Tragödie, aus dem allgemeinen Lebensganzen herfließen und in daſſelbe zurückgehen muß. Denn die abſonderliche Eigenart des Charakters, mag ſie auch an ſich noch ſo lächerlich und komiſch ſein, iſt doch nicht im Stande, eine ganze Lebensentwickelung zu tragen, da es vielmehr ihre Pflicht iſt, ſich in Bezug auf dieſelbe aller individuellen Wunderlichkeiten zu entäußern und den allgemein menſchlichen Gang einzuhalten. Denn in der Komödie, in der Alles nach dem Maaß der Wirklichkeit lebt, müſſen die Haupt- und Grund-Entſcheidungen ebenfalls ſo ſein, daß ſich Jeder menſchlich und wie an einem ihm möglicherweiſe ſelbſt zugedachten Loos betheiligen kann. Man kann im Grunde auch nur diejenigen Wirkungen ächt komiſch finden, welche Jeden der Zuſchauer ſelbſt menſchlich betreffen können.

Ebenſo wird auch nur derjenige Charakter im Luſtſpiel wahrhaft komiſch ſein, der noch mit den weſentlichen und ewigen Ideen des Lebens in einem Zuſammenhange geblieben, oder wenigſtens nicht geradezu in einem erklärten und ſyſtematiſchen Widerſpruch zu denſelben ſteht. Der Böſe und Gemeine iſt darum kein komiſcher Charakter, mag er auch ſonſt noch ſo lächerlichen und beluſtigenden Conflicten unterliegen.

Shakſpeare's Fallſtaff ſteht hier ſchon an einer äußerſten und gefährlichen Gränzlinie des Komiſchen, weil die ſchlechten und verwerflichen Geſinnungs-Elemente in ihm faſt zu entſchieden daliegen, und es bedurfte der ganzen Fülle von Witz und Humor, welche der Dichter ſo verſchwenderiſch über dieſe Geſtalt ausgegoſſen, um ihr noch den Zutritt im Reich des Komiſchen zu geſtatten.

Wenn das in lächerlichen Conflicten und Eigenſchaften befangene Individuum nur durch den bei ihm noch ununterbrochenen Zuſammenhang mit den ewigen Ideen des Lebens wahrhaft komiſch werden kann, ſo legt ſich uns in dieſem Verhältniß zugleich die ganze Weltanſchauung der Komödie deutlich und erſchöpfend vor Augen. Die Idee verrichtet in der Komödie gewiſſermaßen Aſchenbrödeldienſte, aber ſie bleibt ſelbſt in den niedrigen und entſtellten Verhältniſſen, durch die ſie von der in der Tragödie behaupteten Höhe herabgezogen, die unſterbliche Göttin, mit deren Anerkennung und Verherrlichung ſich jeder Lebenshandel abſchließt, der tragiſche wie der komiſche. In der Komödie ſtrömt aber dieſe Fülle von Heiterkeit und Lebenszuverſicht aus dem Sieg hervor, welchen die Idee, nach Abwerfung der ſie ſo lange einhül-

lenden und unkenntlich machenden Maske, inmitten der bestehen bleibenden Wirklichkeit selbst feiert.

---

## 9. Die griechische Komödie.

Diese Dichtungsart nahm bei den Griechen ihre ursprüngliche Entstehung ebenfalls wie die Tragödie aus dem Cultus des Dionysos her, und zwar aus den bei demselben vorgetragenen Phallischen Gesängen. Der Name (κῶμος und ᾠδή Freudengesang, Lustspiel) bezeichnet in dieser Ableitung das ursprüngliche Wesen dieser Gattung, die, nach der trefflichen Beweisführung Böckh's (im Staatshaushalt der Athener II. 363 flgd.), anfangs durchaus lyrischer Art gewesen, und ohne alle dramatische Verknüpfung aus einem wirklichen Festgesang bestanden.

Diese Herleitung und Bestimmung der alten Komödie wird durch andere Etymologien, namentlich durch die bekannte κώμη, Dorf, schwerlich verdrängt. Dieser letzteren gedenkt auch Aristoteles (Poet. 3, 5, 6) ohne ihr jedoch beizupflichten, indem er sie nur als ein Bestreben der Dorer, besonders der Me-

garer, anführt, ſich die Erfindung der Komödie beizulegen, was eben durch dieſe Ableitung ſeine Wahrſcheinlichkeit gewinnen mußte, da nur bei den Dorern das Dorf κώμη genannt wurde, welches bei den Attikern δῆμος hieß. Es ſcheint aber, daß in der That bei den Megarenſern zuerſt die antike Komödie erblüht ſei, und zwar durch Suſarion, welcher die megariſche Komödie begründete. Aus dieſer bildete ſich die Attiſche Komödie hervor, in welcher dieſe Gattung eine der Tragödie ebenbürtige Vollendung durch Ariſtophanes erhält.

Dieſe Attiſche Komödie zerfällt ihrem Weſen nach in drei Perioden, in die alte, mittlere und neuere Komödie, die in dem Inhalt und in der daraus hervorgehenden Stilart von einander abweichen. Die alte Komödie hatte ſich ihren Kreis in der ganzen Wirklichkeit des Nationallebens gezogen und benutete ihn mit aller Freiheit der perſönlichen Satire, mit einer ironiſchen Zerſetzung aller öffentlichen Verhältniſſe, und mit der übermüthigſten Verſpottung aller geiſtigen, ſittlichen und politiſchen Richtungen des Tages aus. Die innere Auflöſung des antiken Staats- und Lebenskörpers ſchuf ſich in der alten Komödie dies eigenthümliche Organ der Selbſtan-

ſchauung und Selbſtzerfleiſchung, durch welches ſie mit dem eigenen Verderben in witzigſter Weiſe abrechnete. Als die Dichter der alten Komödie werden der Dorer Epicharmos aus Kos, Krates, Kratinos aus Athen, Eupolis, Pherekrates, Platon, und Ariſtophanes aus Athen (Olymp. 88 bis 97), als die bedeutendſten angeführt. Die umfaſſendſte Richtung und glänzendſte künſtleriſche Ausbildung erhielt aber die Komödie durch den letztgenannten Ariſtophanes.

Dieſer Dichter ſchrieb 54 Komödien, von denen uns noch 11 vollſtändig überliefert ſind, nämlich der Plutos, die Fröſche, die Ritter, die Acharner, die Thesmophoriazuſen, die Ekleſiazuſen, der Friede, die Wolken, die Vögel, die Weſpen, und die Lyſiſtrata.

In dieſen Stücken, obwohl ſie uns nur einen kleinen Theil einer großartigen Productivität überliefern, überſchauen wir doch den reich ausgeſtatteten Genius des Dichters in ſeinen weſentlichſten Richtungen und in dem vollſtändigen Verhältniß der Oppoſition, das er ſeiner Zeit gegenüber einnahm.

Er erſcheint uns darin ſelbſt als ein begeiſterter Anwalt für die alte, einheitliche, von den Göttern

getragene, im ſtrengen Kunſtſtyl gebundene Zeit des griechiſchen Nationallebens. Dieſes edle und hohe Pathos, mit welchem er für die alte Einheit und Undurchbrochenheit der helleniſchen Nationalität ſchwärmte, müſſen wir ihm zunächſt zugeſtehen. Es bildet den Kern ſeiner Poeſie, und die Quelle der großen dichteriſchen Schönheiten, welche in den Komödien des Ariſtophanes, mitten unter den ausgelaſſenſten Ausbrüchen des Cynismus und der Obſcönität, oft ſo wunderbar zart, mit überſchwänglicher Innerlichkeit, und im höchſten Zauber künſtleriſcher Formen, hervorblühen.

Indem aber ſein Humor dieſe Trauer über den ſocialen und politiſchen Verfall der Zeit zu ſeiner Grundlage hat, ſteigt er daraus zugleich wie eine entfeſſelte Mänade hervor, welche ſich an der Gemeinheit und Schlechtigkeit der Gegenwart berauſcht zu haben ſcheint und in wilder Trunkenheit die Fackel ergreift, um in die verborgenſten und ekelhafteſten Winkel des Verderbens hineinzuleuchten. Er brachte die lebenden Perſonen ſeiner Zeit, welche er als Repräſentanten der von ihm bekämpften Richtungen betrachtete, ſelbſt auf die Bühne, und gab ſie oft mit hinreißendem Erfolg der Verſpottung des Volkes

Preis, das in ihnen ſeine eigene Verwirrung beklatſchen mußte.

So gewinnt die Ariſtophaniſche Komödie in dieſer Zeit des griechiſchen Lebens eine wahrhaft dämoniſche Bedeutung. Sie tritt als das Gewiſſen der Nation ſelbſt heraus und verhängt auf ihre Anklagen ſofort die Strafen, zu deren Vollziehung ſie, ſtatt der Furien, den Witz und die Ironie ausgeſendet hat. Seine politiſche Stellung hat Ariſtophanes beſonders ſcharf in den Rittern ausgeprägt, und er erſcheint uns darin im entſchiedenen Gegenſatz gegen die demagogiſche Richtung des athenienſiſchen Staatslebens, welche in dem Volksführer Kleon, der an der Spitze der Handwerker und der armen Leute ſteht, ihren Vertreter hat. Die Hauptſatire trifft aber eigentlich das Volk ſelbſt, welches als der Demos von Athen wie ein kindiſcher alter Herr dargeſtellt wird, und welchen zuletzt der Wurſthändler in ſeinem Keſſel neu aufkocht, um ihn zu verjüngen, und zu der alten nationalen Herrlichkeit zurückzubringen. Nicht minder haßte Ariſtophanes in der Philoſophie dasjenige unterhöhlende und zerſtörende Element, welches den Nationalglauben der Griechen vernichtet und die ganze Einheit des antiken Lebens

gebrochen hatte. Daher seine feindliche Stellung zum Sokrates, welcher in den Wolken eine so polemische Behandlung erfährt.

Aristophanes machte selbst schon in seinem Plutos den Uebergang in die mittlere Komödie, die eigentlich keine besondere Gattung für sich bildet, sondern nur nach der durch ein Staatsverbot herbeigeführten Beschränkung, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, sich reformirt hat. Dadurch wurde der alten Komödie ein Hauptorgan genommen, welches sie mit der Wirklichkeit verknüpfte, und sie mußte ihre Gestalten verallgemeinern, dadurch aber auch in der lebendigen Bedeutung, welche sie früher für das Tagesleben gehabt, schwächen. Unter den Dichtern der mittleren Komödie werden vornehmlich Antiphanes und Alexis mit einiger Auszeichnung genannt. In der neueren Komödie vollendete sich die in der mittleren eingeschlagene Richtung zu einem ganz bestimmten Typus, indem in ihr das eigentliche Lustspiel, welches die allgemeinen Lächerlichkeiten und Beschränktheiten menschlicher Situationen und Verhältnisse zum Gegenstand hat, hervorgeht.

Der berühmteste Dichter der neueren Komödie ist Menander (Olymp. 109, 3. — 122, 2), der mehr

als hundert Stücke geschrieben, und außer den wenigen von ihm erhaltenen Fragmenten (herausgegeben von Meinecke, Berlin 1823) uns eigentlich nur in den Nachbildungen des römischen Terenz aufbewahrt ist. Mit ihm rang Philemon (Olymp. 112, 3. — 129, 3) um den Preis des Tages, und scheint zum Theil glücklicher als sein Nebenbuhler gewesen zu sein, was von Einigen als der Grund angegeben wird; daß sich Menander ertränkte.

---

## 10. Die römische Komödie.

Die Komödie der Römer, obwohl sie von der Nachahmung des Grichischen sich nicht loskетten konnte, und ganz im Geleise desselben arbeitete, versuchte doch mit einigen freieren Bewegungen das römische Volksleben selbst in sich aufzunehmen. Dies muß besonders von M. Accius Plautus aus Sarsina in Umbrien, einem Zeitgenossen des Ennius (184 vor Christus gestorben), gesagt worden. Nachdem er früher Director einer Schauspielertruppe gewesen war, lebte er in dürftigen Verhältnissen als

Arbeiter zu Rom, und ſchrieb in dieſer Lage, in der er das Leben der modernen Stände kennen zu lernen Gelegenheit hatte, ſeine erſten Luſtſpiele, die einen ſo bedeutenden Erfolg hatten, daß man ihn als Begründer einer neuen Gattung anſehen mußte, wie denn auch viele Stücke dieſer Art (man zählt 130 Fabulae Plautinae) ſeinem Namen zugeſchrieben wurden, die anderen Dichtern angehören. Plautus beutete zwar auch die Griechen, beſonders die neuere Komödie derſelben, aus, woher er auch manche griechiſche Worte und Wendungen in ſein Luſtſpiel herübernahm. Aber er ſchmolz doch zugleich dieſe entlehnten Stoffe auf nationale Weiſe um und erfüllte ſie mit einem durchaus volksthümlichen Witz, der uns oft das innerſte Weſen des römiſchen Lebens ſchlagend beleuchtet. Seine Sprache iſt friſch und kraftvoll aus dem Leben gegriffen und entfaltet ſich oft in kunſtmäßiger, großartiger Gliederung, der ſich ſein Metrum wie ein leicht hinwallendes Gewand anſchließt.

Wenn Plautus das Volksluſtſpiel begründete, ſo hatte es dagegen Publius Terentius Afer aus Carthago (194 vor Chriſtus geboren) mehr auf das höhere geſellſchaftliche Luſtſpiel abgeſehen, das er

nach den Typen der neueren griechischen Komödie zu gestalten suchte. Er besitzt nicht so viel Kraft der Erfindung und nicht so viel natürlichen Witz als Plautus, aber seine Sprache ist reiner und sorgfältiger im Stil der gebildeten Gesellschaft, und seine ganze Darstellung beruht auf einer ebenmäßig ausgebildeten Technik und einer vorherrschend ethischen Behandlung der Charaktere und Verhältnisse. Wir erhalten aus seinen correct gearbeiteten Stücken eine anschauliche Vorstellung von dem Lebenston der römischen Gesellschaft.

Neben Plautus und Terentius ist Cäcilius Statius aus Insubrien, ein Freund des Ennius, zu nennen, der ebenfalls nach den Mustern der neueren griechischen Komödie, besonders nach Menandros, arbeitete. Dasselbe gilt von L. Afranius, der in die griechische Komödie römische Charaktere hineinbrachte.

Mit diesen künstlichen und kunstmäßigen Komödienschreibern wetteiferten oft sehr glücklich die Dichter der volksthümlichen Atellanen, unter denen besonders Q. Novius und L. Pomponius Bononiensis, welchem letzteren witzige Parodien und Volksschilderungen nachgerühmt werden, anzuführen sind.

Es fehlte auch nicht an Dichtern, welche dem römischen Volksdrama selbst eine höhere kunstmäßige Form und Sprache zu geben versuchten, wie Cn. Matius, welcher die Gattung der Mimijamben aufbrachte, der witzige Ritter D. Laberius, und Publius Syrus, an dessen Mimen der moralische Ton und die Sentenzenfülle gerühmt worden.

Ende des ersten Bandes

Berlin, Druck von A. W. Hayn.

# Dramaturgie,

oder

## Theorie und Geſchichte

der

# dramatiſchen Kunſt.

Von

Theodor Mundt.

Zweiter Band.

Verlegt
von
M. Simion in Berlin.
1848.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

# Inhalt.

## Vierter Abschnitt.

### Das italienische Theater.


| | | Seite |
|---|---|---|
| 1. | Die gelehrte Komödie der Italiener, und die Oper | 3 |
| 2. | Das italienische Lustspiel | 18 |
| 3. | Das Schäferdrama | 39 |
| 4. | Vermischte Dichter-Gruppen | 44 |


## Fünfter Abschnitt.

### Das englische Theater.


| | | |
|---|---|---|
| 1. | Die Vorläufer Shakspeare's | 75 |
| 2. | Die englischen Theater zu Shakspeare's Zeit | 88 |
| 3. | Shakspeare's dramatischer Genius | 93 |
| 4. | Shakspeare's Leben | 103 |
| 5. | Ausgaben und Reihenfolge der Shakspeare'schen Stücke | 113 |
| 6. | Shakspeare's historische Stücke | 121 |
| 7. | Die Tragödien Shakspeare's | 133 |
| 8. | Shakspeare's Komödien | 144 |
| 9. | Die Nachfolger Shakspeare's und die Ben-Jonson'sche Schule | 153 |
| 10. | John Fletcher und Francis Beaumont | 171 |
| 11. | Philipp Massinger | 183 |
| 12. | Vermischte Dichter-Gruppen | 189 |
| 13. | Das englische Theater zur Zeit der Restauration. Die Periode der Libertinage | 201 |
| 14. | Das Zeitalter der Königin Anna. Die dramatischen Dichter Englands bis zur Gegenwart | 222 |

## Sechster Abschnitt.

### Das spanische Theater.


| | | Seite |
|---|---|---|
| 1. | Cervantes | 235 |
| 2. | Lope de Vega | 251 |
| 3. | Calderon | 260 |
| 4. | Vermischte Dichter-Gruppen | 265 |


## Siebenter Abschnitt.

### Das französische Theater.


| | | |
|---|---|---|
| 1. | Der französische Nationalgeist und die Antike | 273 |
| 2. | Das Siebengestirn. Jodelle | 281 |
| 3. | Weitere Ausarbeitungen der gebildeten französischen Dramatik | 294 |
| 4. | Corneille | 305 |
| 5. | Racine | 318 |
| 6. | Voltaire | 324 |
| 7. | Molière | 329 |
| 8. | Die dramatischen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts | 341 |
| 9. | Die Dramatiker der Revolution und Kaiserzeit | 357 |
| 10. | Die neuromantische Schule | 364 |


## Achter Abschnitt.

### Das deutsche Theater.


| | | |
|---|---|---|
| 1. | Die Möglichkeit eines deutschen Nationaltheaters | 377 |
| 2. | Wiederbeginn des deutschen Drama's im siebzehnten Jahrhundert | 382 |
| 3. | Oper und Ballet | 398 |
| 4. | Die deutschen Schauspielergesellschaften im siebzehnten Jahrhundert | 401 |
| 5. | Die französische Regelmäßigkeit und die deutsche Correctheit | 406 |
| 6. | Die Fortbildung des deutschen Drama's seit Lessing | 415 |

# Vierter Abſchnitt.

## Das italieniſche Theater.

## 1. Die gelehrte Komödie der Italiener, und die Oper.

Der italienischen Kunstkomödie, welche sich vorzugsweise so nannte und die im Volke und in der Freiheit des Volkes ihr Leben hatte,[1] stand die gelehrte Komödie (Commedia erudita) anfänglich nur in vereinzelten Versuchen gegenüber, bis sie an den italienischen Höfen eine eigenthümliche Pflege und Ausbildung erhielt, und dadurch zugleich der Anfang einer kunstmäßigeren dramatischen Dichtung und Theaterdarstellung wurde.

Jene ästhetische Hofwirthschaft, welche sich im neueren Europa zuerst in Italien organisirte, gab eigentlich der modernen Theaterkunst als solcher ihre erste Entstehung und ihre erste künstlerische wie luxuriöse Ausstattung. Die Hoffeste der italienischen Fürsten, die zu einer romantischen Verherrlichung der Gewalt den Reigen aller Künste aufboten und

[1] Bd. III. 1. S. 416 flgd.

in ihren Aufzügen Poesie, Musik, Tanz und Malerei durcheinandermischten, hüllten sich dabei vorzugsweise gern in die Gewänder des klassischen Alterthums, welches damals, und vornehmlich durch die geistreichen und kunstenthusiastischen Mediceer, gewissermaßen als eine exclusive Hofsache in Geltung kam und ein Vorrecht vornehmer Bildung ausmachte.

Der Geist des Alterthums, welcher später ein Gährungselement für die Freiheitsideen der modernen Völker wurde, erhielt hier zuerst eine Modezurichtung für diese ästhetisch gebildeten Hofzirkel, welche die politische Unfreiheit mit platonischer Philosophie umrankten, und bald auch eine Zierde des Hofhalts darin suchten, ein Theater im Sinne der alten Griechen und Römer zu haben.

Eine geregelte Organisation dieser alterthümlich gelehrten Theaterspiele fand jedoch noch nicht Statt, sondern es wurden bei besonders festlichen und öffentlichen Gelegenheiten und dann nur zum Zweck einer einzigen Aufführung Theater aufgeschlagen, deren prächtige und kostspielige Einrichtung an sich schon die Bewunderung der ganzen Zeit erregte, und zu denen gewöhnlich alle italienischen Fürsten der Nachbarschaft mit ihrem gesammten Hofstaat als Zuschauer herangezogen kamen, wie auch das größere Publikum

ohne Erlegung eines Eintrittspreises theilnehmen durfte. Dies letztere Verhältniß scheint sich schon daraus ergeben zu haben, weil die Großen des Hofes selbst und die berühmtesten Gelehrten der Zeit in der Darstellung der Rollen wetteiferten, und die Aufführung überhaupt für eine öffentliche, von den Fürsten veranstaltete Nationalfeierlichkeit angesehen wurde.

Nicht minder waren es die in Italien fast überreichlich gedeihenden Akademieen und gelehrten Gesellschaften, welche sich die Pflege der dramatischen Kunst und namentlich der Komödie eifrig angelegen sein ließen. Die Wiederherstellung des Theaters der Alten war dabei der ausgesprochene Zweck aller Thätigkeit, und zu diesem Ende wurden nach dem einmal angenommenen Zuschnitt regelmäßige Komödien in Masse angefertigt, aus deren theatralischer Darstellung denn auch diese Akademieen bald ein völlig organisirtes Geschäft machten. Fast in jeder Stadt Italiens entstand eine solche Akademie, die unter diesem Namen eigentlich nur eine etablirte Theatergesellschaft war, welche ihre Stücke für Geld aufführte. Die Bezeichnung einer Akademie für öffentliche Darstellungen und Vorträge überhaupt, welche man noch heut bei manchen Gelegenheiten

gebrauchen sieht, scheint diesen Ursprung aus der Theatergeschichte Italiens hergenommen zu haben. In Italien hat es sich daraus bis in die neuere Zeit erhalten, daß die Theater Eigenthum der Akademieen sind und von diesen verwaltet werden. An eine wissenschaftliche Bedeutung des Titels eines Akademikers ist dabei nicht mehr zu denken, da derselbe von den Vätern auf die Kinder vererbt und auch abgekauft werden kann.[1]

Die entweder von den Akademieen oder an den Höfen dargestellten Stücke waren zuerst entweder Nachahmungen oder Uebertragungen der antiken Dramatiker, und besonders gaben die Komödien des Plautus und die Tragödien des Seneca dabei den herrschenden Ton an. Die Aufführung der plautinischen Stücke in lateinischer Sprache selbst war schon durch die Akademie zu Rom in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts mehrfach versucht worden, und das Theater fand überhaupt insofern Eingang in Italien, als man die Bedeutung der classischen Studien damit verknüpfte und den Ruhm einer lebendigen Wiederherstellung des Alterthums darin sah.

Unter den Dichtern, welche dieser Richtung dien-

[1] Vgl. Sismondi, die Literatur des südlichen Europa's, deutsch von v. Hain. I. 304.

ten und ihr einen entscheidenden Anstoß gaben, ist hauptsächlich Angelo Poliziano anzuführen, wie er sich statt seines eigentlichen Namens Ambrogini von der kleinen toscanischen Stadt nannte, wo er im Jahre 1454 geboren wurde. Wir sehen in ihm den eigentlichen Hofdichter der Mediceer, welcher schon frühe die classische Gelehrsamkeit, die er als großer Meister beherrschte, mit poetischer Höflingsbegeisterung geschickt zu vereinigen wußte, indem er bereits als sechszehnjähriger Jüngling das berühmte Turnier, welches Giuliano und Lorenzo von Medici dem florentinischen Volke gaben, in verherrlichenden Stanzen besang.

Sein hierher gehöriges Product ist aber ein in antiker Form gedichtetes Drama, der Orfeo, in welchem er auch durch Hinzufügung der musikalisch ausgeführten Chöre eine Wiederherstellung der Tragödie der Alten beabsichtigt zu haben scheint, obwohl er mit großer Flüchtigkeit und unter lärmenden Zurüstungen zu einem Hoffeste, der Rückkehr des Cardinals Gonzaga (zu deren Feier das Spiel in Mantua im Jahre 1472 stattfinden sollte), sein Stück, eine Arbeit von zwei Tagen, hinwarf.

Es wird dieses seltsame Product, welches als eine Art von pastoraler Tragödie erscheint, gewöhn-

lich als die erste moderne Oper angeführt, und trägt auch den zwitterhaften Typus dieser Gattung, die hier sehr charakteristisch aus den raffinirten gesellschaftlichen Combinationen der modernen Kunst hervorgeht, schon in seiner ganzen halb unsinnigen, halb grotesken Zusammensetzung an sich. Es stellt sich in einer bunten Reihe von lyrischen Gedichten, Stanzen und Canzonen dar, unter denen auch sogar lateinische Oden eingemischt sind, denn wenn wir zuerst in schöner Gebirgslandschaft eben auf einem Berge den Orpheus mit seiner Leier im Arm auftreten sehen, finden wir ihn gerade damit beschäftigt, das Lob des Cardinals von Mantua in dreizehn sapphischen Odenstrophen in lateinischer Sprache zu singen. Seine weltberühmte Gewandtheit als Sänger zeigt er uns jedoch sofort darin, daß er plötzlich in italienische Stanzen voll der schmerzlichsten Liebesklage übergeht, weil ein Hirt ihm eben meldet, daß die schöne Euridice, seine Gemahlin, an dem Biß einer Viper gestorben sei, auf welche sie fliehend vor dem Aristäus getreten. Als er, nach seinen bekannten Abenteuern in der Unterwelt, die ebenfalls dargestellt werden, seine Geliebte zurückerhält, fühlt er sich dadurch abermals veranlaßt, lateinisch zu singen, wozu er jedoch diesmal auch eine Elegie aus Ovid's Kunst zu lieben benutzt.

Das Ganze ſchließt mit einer Dithyrambe zu Ehren des Bacchus, die als Product ſchwunghafter und ſchöngeformter Lyrik vortrefflich zu nennen iſt, wie denn überhaupt die Formenpracht der italieniſchen Sprache in dieſem berühmten Gelegenheitsſtück des Polizian in einem hohen Grade ausgebildet erſcheint. Das ganze Product hat übrigens nur den Umfang von ſechszehn Octavſeiten.

Wie es mit der Muſik zu den Chören beſtellt geweſen ſein mag, darüber liegen uns keine genaueren Nachrichten vor. Das eigentliche Opernelement als ſolches wurde jedenfalls erſt ſpäter ausgebildet, und erhielt namentlich in Florenz in dem kunſtſinnigen Kreiſe des Grafen Giovanni Bardi di Vernio, in deſſen Hauſe man ſich viel mit Unterſuchungen über die Muſik der alten griechiſchen Tragödie beſchäftigte, eine beſondere Pflege.[1]

In dieſer Geſellſchaft lebte auch der berühmte Vincenzo Galilei, welcher als Frucht der gelehrten und vornehmen Unterhaltungen im Hauſe des Grafen von Vernio ſeinen Dialog della musica antica e moderna herausgab, in welchem ſein Gönner ſelbſt als eine Hauptperſon des Geſpräches beſtändig miteingeflochten erſcheint.

[1] Arteaga, Geſchichte der italieniſchen Oper, deutſch von Forkel. I. 206.

Galilei, welcher sich gegen die harmonische Vielstimmigkeit der Musik erklärte, wollte dieselbe durchaus zu dem declamatorisch recitirenden Charakter, welchen sie im Alterthum gehabt, zurückgeführt wissen, und es wurde von ihm in dieser Weise eine Scene des Ugolino von Dante für eine Singstimme mit Begleitung einer Viola zurechtgemacht. In dem alterthümlichen Concert, welches er im Hause seines Grafen veranstaltete, folgten auch noch einige Stücke aus den Klageliedern Jeremiä, welche er in derselben Art componirt hatte. Auch fand sich für diese Gattung von Musik ein besonders geschickter Sänger in der Person des Giulio Caccini, der sich später auch als Componist zeigte, indem er ein Spiel, welches der Graf Vernio zur Vermählungsfeier des Ferdinand von Medici mit Christina von Lorena (1590) geschrieben, unter dem Titel „Kampf Apollo's mit dem Drachen" (Combattimento d'Apolline col Serpente) in Musik setzte. Bei Eröffnung der Scene sah man einen großen Wald, mit der Höhle eines Drachen. Derselbe hat sich eben so schrecklich gebärdet, daß durch die wiederholten Schläge seines gebogenen Schwanzes alle Bäume theils abgeschlagen, theils ringsumher mit Schaum bedeckt sind. Männer und Frauen im Kostüm griechischer Landleute

treten auf, und wehklagen in Wechsel-Chorgesängen über die Verheerungen des Ungethüms, das endlich selbst auf der Scene erscheint, nunmehr aber vom Apollo selbst, der unversehens vom Himmel herabkommt, in einem mit allen Schrecknissen ausgeführten Streit durch die Pfeile des Gottes erlegt wird. Die musikalische Ausführung dieses kleinen Stücks war ganz nach den musikalisch-poetischen Wettstreiten der Citharisten in den pythischen Spielen eingerichtet.[1] Die Musik und Vortragsweise des Caccini machte übrigens in seiner Zeit außerordentliches Aufsehen, und begann überall an den Höfen der italienischen Fürsten in Mode zu kommen.

Die Stadt Florenz erscheint überhaupt für die Geschichte und Ausbildung der italienischen Oper von besonderer Wichtigkeit, und nachdem der Graf von Vernio nach Rom an den Hof des Papstes Clemens VIII. als Maestro di Camera berufen worden, übernahm ein anderer florentinischer Edelmann, Jacopo Corsi, das Protektorat der schönen Künste und namentlich der im Verein mit der Poesie auszubildenden Musik. Seine Freunde waren Ottavio Rinuccini, ein florentinischer Edelmann und Dichter, und der Musiker Jacopo Peri, zu welchem

[1] Vgl. Forkel, in einer Anmerk. zu Arteaga a. a. O. I. 300.

Bunde ſich auch Caccini im Wetteifer der Beſtrebungen geſellte. Das wahre alte Recitativ der Griechen wieder aufzufinden, war das Ziel, um das ſich alle Bemühungen und Verſuche im Corſi'ſchen Hauſe drehten, und zur Ausführung eines ſolchen Experiments mußte Rinuccini ein dramatiſches Gedicht, Daphne, ſchreiben, zu welchem Peri und Caccini in gemeinſchaftlicher Arbeit die Muſik anfertigten. Bedeutenderen Eindruck ſcheint jedoch die von Rinuccini ſpäter gedichtete Eurydice gemacht zu haben, welche er tragedia per musica nannte, und die jedenfalls mit größerem Rechte, als die denſelben Gegenſtand behandelnde Gelegenheitscompoſition des Polizian, als die erſte Geſtaltung einer Oper angeführt werden kann. Die muſikaliſche Compoſition hatte größtentheils Peri geliefert, obwohl auch Caccini bei den Chören betheiligt genannt wird. Das Stück wurde bei einer außerordentlich feierlichen Gelegenheit zum Erſtenmale aufgeführt, nämlich bei der Vermählung der Maria von Medici mit Heinrich IV. König von Frankreich, und wurde demgemäß mit einer zauberiſchen Pracht der Decorationen und Maſchinerieen ausgeſtattet, wie man bis dahin noch nichts Aehnliches in der ſceniſchen Kunſt geſehen. Um ſo unvergeßlicher mußte der Eindruck ſein, welchen die aus

allen Vornehmheiten und Berühmtheiten Italiens zusammengesetzte Zuschauer-Versammlung von dieser neuen florentinischen Erfindung, wofür man es ansah, davontragen mußte. Die Oper trat hier sogleich in der luxuriösesten Ausbildung derjenigen Maschinerieen auf, welche später dieser Gattung in ihrer abenteuerlichen Vermischung sinnlicher und idealischer Elemente stets eigenthümlich geblieben sind, und worin Rinuccini sowohl in seiner Eurydice wie in seiner darauf folgenden (von Claudio Monteverde componirten) Ariadne bereits das Unglaublichste zu Tage bringen ließ. Man erlebte in seinen Stücken nicht nur Meeresstürme, Donner und Blitze, welche aus dem künstlich dargestellten Gewitterhimmel hervorbrechen, sondern man sah sich in die herrlichsten Wohnungen mitten in den elysäischen Feldern selbst versetzt, man durchwanderte den Tartarus mit allen seinen Qualen und Schrecknissen, oder man kam in Gegenden, wo die Bäume selbst ihre Stämme öffneten und schöne Mädchen und Satyrn daraus hervorspringen ließen, wie es auch an Flüssen nicht fehlte, in deren hellem Wasser badende Nymphen auf das Anmuthigste plätscherten. —

In verschiedener Form waren also die regelmäßigeren Darstellungen der dramatischen Kunst in Ita-

lien aus den Bedürfniſſen des Hoflebens und der excluſiven Bildung hervorgetreten. Die Aufführung der Komödien des Plautus in der lateiniſchen Urſprache ſcheint noch bis in's ſechszehnte Jahrhundert hinein neben den Stücken neuerer Dichter hergegangen zu ſein. Dem Herzog Hercules I. von Eſte, welcher auf dem Hofe ſeines Palaſtes ein großes Theater von Holz hatte errichten laſſen, ſoll eine Aufführung der Menächmen des Plautus, wie Napoli Signorelli erzählt, mehr als tauſend Ducaten gekoſtet haben. —

Ein eifriger Gönner der aufblühenden dramatiſchen Dichtkunſt war aber der äſthetiſch geſinnte Papſt Leo X., deſſen ſchöngeiſtige Hofhaltung in dieſer Zeit ſo berühmt geworden war, daß ein gewiſſer Camillo Querno, der gehört hatte, daß Leo alle Dichter mit Penſionen belohne, eines Tages mit einem Gedichte von 20,000 Verſen beladen in Rom ankam, und Leo krönte dieſen Querno (welchen Pope in ſeiner Dunciade den Antichriſten des Witzes nennt) mit ſeinen eigenen päpſtlichen Händen, nachdem er ihn auf einem Elephanten zum Capitol hatte reiten laſſen. Es war dieſelbe Zeit, wo Luther in Wittenberg ſeine Theſen gegen den Ablaß angeſchlagen. Leo aber, umgeben von ſeinen witzelnden Hofdichtern und mit-

ten unter den schäumenden Trinkgelagen des Vaticans, hatte von ihnen gesagt: ein voller trunkener deutscher Mönch habe sie geschrieben; wann er wieder nüchtern geworden, werde er schon anders denken!

Während aber dieser geistreiche Mediceer mit den historischen und reformatorischen Bewegungen seiner Zeit sich mehr und mehr überwarf und die Gefahren der Kirche mit einem Bonmot beseitigen zu können glaubte, förderte er wenigstens die Theaterkunst und das Drama aus aufrichtigem Herzen. Vornehmlich begünstigte er die theatralischen Bestrebungen des Dichters Giovan-Giorgio Trissino (geb. 1478 zu Vicenza, gestorben 1550 zu Rom), der mit dem Talent des Dramatikers zugleich das gewissermaßen verwandte des Staatsmannes und Diplomaten vereinigte, und in dieser Doppelbeziehung auch vom Papst Leo mit Auszeichnung gebraucht wurde, indem er ihn zu seinem Theaterdichter und zu seinem Gesandten (an Kaiser Maximilian, 1516) machte. In der ersteren Eigenschaft, in der wir den vielbegabten Trissino hier nur zu betrachten haben, ist er uns durch seine in dem erblichen Ruhm der Literaturgeschichten forterhaltene Tragödie Sophonisbe bemerkenswerth, die der Papst mit einem großen Prachtaufwande in Rom zur Aufführung bringen ließ. Sismondi sagt

von dieſem ganz und gar im Geiſt und in den Formen des Euripides gedichteten Drama, daß man es mit Recht wie die letzte der Tragödien des Alterthums anſehen könne. Die aus der gelehrten Aneignung hervorgegangene Form erſcheint jedoch theilweiſe mit wahrhaft poetiſcher Lebenswärme durchgeiſtigt, und zugleich hat ſich Triſſino auch darin dem hohen Sinn des griechiſchen Drama's angeſchloſſen, daß er die Begebenheiten und Charaktere in ſeinem Stücke in den Zuſammenhang einer großen Staatsaction geſtellt. Für die gewöhnliche Sprache des Dialogs bediente er ſich der reimloſen Verſe (versi sciolti), dagegen läßt er in den geſteigerten leidenſchaftlichen Stellen und in den Chören den Wechſel der lyriſchen Maaße in allem ihrem Reichthum eintreten. Wenn man dies Stück vom Standpunkt eines heutigen Leſers betrachtet, möchte es wohl kaum noch für genießbar befunden werden; in ſeiner Zeit aber iſt ihm das Streben, die dramatiſche Dichtung auf ein höheres und kunſtvolleres Element zu begründen, nicht abzuläugnen.[1] — Unbedeutender iſt jedenfalls ſeine auch in antiker Form gehaltene Tragödie I Simillimi, worin er dem Muſter des Terenz folgt.

[1] Eine Ueberſetzung der Hauptſcenen dieſer Tragödie findet man in Gentile's Handbuch der italieniſchen Literatur. II. 310 flgd.

Der Stoff dreht ſich um die unerſchöpflichen Verwickelungen der Zwillinge, die ſeit dem römiſchen Luſtſpieldichter bis auf die neueſten Zeiten herab zu den ewigen Unvermeidlichkeiten des Theaters gehört haben. —

Ein Freund Triſſino's, und in denſelben Beſtrebungen wirkſam, iſt Giovanni Rucellai (1457 bis 1526), der Commandant der Engelsburg, und ein Vetter des Papſtes Leo X., welcher den Dichter bewog, in den geiſtlichen Stand zu treten. In ſeinem vierzigſten Jahre dichtete er das Trauerſpiel Roſimonda, und brachte daſſelbe in ſeinem Garten vor dem Papſte zur Aufführung. Dies Stück war ebenfalls ganz in den Formen des Euripides gedichtet. Die Gemeſſenheit der antiken Darſtellung ſteht aber hier zu dem barbariſchen, aus der Geſchichte der Longobarden entlehnten Stoff in einem ſeltſamen Contraſt. Von dem innern Organismus des antiken Drama's, an welchen ſich ſein Freund Triſſino ſtreng gehalten hatte, wich er hier und da in der Einheit des Orts, und auch darin ab, daß er ſein Stück in fünf Acte abtheilte. In ſeinem poetiſchen Nachlaß befand ſich auch ein nach der Tauriſchen Iphigenia des Euripides gearbeitetes Trauerſpiel Oreſt, das er, ſowie ſein anmuthig geformtes Lehrgedicht über

die Bienen (le api), der Sorgfalt Triſſino's anempfohlen hatte. —

In dieſer Manier bildete ſich das alte italieniſche Theater eine Zeitlang durch vielfache Verſuche fort, deren noch eine große Anzahl namhaft zu machen wäre, und in denen wir eigentlich nur vornehme und gelehrte Pedanten thätig ſehen, die Poetik des Ariſtoteles auf eine frazzenhafte und geſchmackloſe Weiſe in Anwendung zu bringen. Es fehlte den neueren Italienern das dramatiſche Naturell und die bewegliche Kraft der Erfindung, womit die Franzoſen ſpäter auf der Grundlage des antiken Drama's und der ariſtoteliſchen Begriffe wenigſtens einen großen und merkwürdigen Prachtbau aufführten. Die italieniſchen Compoſitionen dieſer Art, die heut in dem unterſten Schutthaufen der Literatur begraben liegen, ſind nichts als froſtige Abhandlungen, die zu keinem wirklichen Leben gelangen konnten.

---

## 2. Das italieniſche Luſtſpiel.

Freier und mehr von dem nationalen Geiſt durchhaucht, geſtaltete ſich aus jenen antiken Beſtrebungen

heraus das Luſtſpiel der Italiener, zuerſt namentlich durch den genialen Ludovico Arioſto (1474—1533), der vielleicht von der Natur zu etwas Beſſerem ausersehen war, als der Hofromantiker der Familie von Eſte zu ſein, zu deren Dienſt und Huldigung er die alten romantiſchen Zeiten in ſeinem Raſenden Roland verarbeitete. Dieſer glänzende und muthwillige Geiſt, der ſich wohlgefällig in die geſellſchaftliche und politiſche Verderbniß ſeiner Zeit einſpinnt und die Netze ſeiner üppigen Phantaſie darüber ausbreitet, ſuchte in ſeinen Komödien, die er zum Theil noch vor ſeinem großen epiſchen Gedichte ſchrieb, zunächſt auch nur die Frucht antikgelehrter Bildung zu geſtalten, aber es überkam ihn dabei, vielleicht ohne daß er es anfangs ſelbſt wollte, die innere Lebendigkeit ſeines eigenen Genius.

Als die älteſten Luſtſpiele der Italiener werden gewöhnlich die obengenannte Komödie des Triſſino und ein Stück des Kardinals Bernardo Dovizio von Bibbiena, unter dem Titel Calandra (gedruckt zum Erſtenmal in Venedig, 1523), angeführt. Doch ſcheint es, daß Arioſto, der ſein erſtes Luſtſpiel la Cassaria (die Pächterin) ſchon vor dem Jahre 1500 in Rom ſchrieb, die gegründetſten Anſprüche hat, als der erſte Führer der italieniſchen Komödien-

dichter angeſehen zu werden. Wie Bibbiena ſeine Calandra, ſo ſchrieb auch Arioſto ſeine erſten Komödien in Proſa, trug ſie jedoch auch ſpäter ſelbſt in Verſe über, wozu er ſich des ſogenannten verso sdrucciolo von zwölf Sylben (mit dactyliſchem Schluß) bediente, durch welchen er den jambiſchen Dialog-Vers des antiken Drama's zweckmäßig erſetzen zu können glaubte, und den er mit ſeinem unvergleichlichen metriſchen Geſchick zu einem beweglichen Ausdruck für die Sprache des gewöhnlichen Lebens zu machen ſtrebte. Von ſeiner Komödie la Cassaria wird erzählt, daß er eine Situation mit ſeinem eigenen Vater dazu benutzt habe, der ihn eines Tages heftig ausgeſcholten, was ſich der junge Arioſto mit größter Aufmerkſamkeit und ohne ein Wort zu erwiedern angehört. Ueber denſelben Gegenſtand aber, der ihm den Tadel zugezogen, wußte er ſich bald darauf gegen einen ſeiner Brüder auf das Siegreichſte zu vertheidigen, der nun ſeine Verwunderung darüber äußerte, daß Lodovico dieſe kräftigen Beweisgründe nicht ſofort dem Vater ſelbſt entgegengehalten, worauf der Dichter erwiederte, er habe gerade an dem Plan ſeiner Caſſaria gearbeitet und für dies Stück das Muſter einer väterlichen Zurechtweiſung gebraucht, da ſein Eroſilo ſich in der Komödie in einer ähnli-

chen Lage befunden wie er ſelbſt. Die Rede ſeines Vaters ſei ihm dazu im Ausdruck ſowohl wie im Gebärdenſpiel ganz vortrefflich erſchienen, und er habe dieſelbe darum im Anhören ſo aufmerkſam ſtudirt, indem er darüber vergeſſen ſich ſelbſt zu vertheidigen.

Auch das Talent des Komödiendichters gebrauchte Arioſto eigentlich nur für ſeine Verrichtungen als Hofcavalier, um die äſthetiſchen Launen und Geſchmacksgelüſte ſeines hohen Gönners, des Herzogs von Ferrara, Alfons I., in deſſen Dienſte er zuletzt getreten war, zu befriedigen. Nachdem ihn dieſer zuerſt zu mancherlei ſtaatsmänniſchen Aufträgen und unter Anderm auch dazu benutzt hatte, die Banditen der Garfagnana zu unterwerfen, erhielt er eine noch weit ſchwierigere Beſtimmung, als der Kampf gegen die Banditen geweſen, darin, daß ihn der Herzog zum Theaterdirector machte und ihm die Intendantenſtelle über ſeine neu zu begründende Hofbühne übergab. Der Dichter ſelbſt mußte den Plan zum Bau eines ſtehenden Theaters entwerfen, in welchem ſeine Komödien dargeſtellt werden ſollten. Er ſchrieb deren im Ganzen fünf, und da er mit Originalarbeiten für ſein Repertoir nicht ausreichte, ſo unternahm er es auch mehrere Stücke des Plautus und Terenz zu dieſem Zwecke zu überſetzen, von welchen Uebertra-

gungen jedoch nichts in den Druck gegeben wurde. Er verbrachte mit diesen Theaterbestrebungen die letzten Jahre seines Lebens, und scheint bei nur beschränkten Einkünften, die ihm daraus hergeflossen, die Kümmerlichkeit des Alters erfahren zu haben. Das Hoftheater von Ferrara, auf dem er seine Stücke mit großem Beifall zur Aufführung gebracht hatte, wurde noch kurz vor seinem Tode durch einen Brand in Asche gelegt.

Unter Arioſto's Komödien werden die beiden ersten, la Cassaria und i Suppositi (die Untergeschobenen), in der Regel als die vorzüglichsten betrachtet. In dem letztgenannten Stück, welches sich auf die in der Theaterwelt so vielfach ausgebeuteten Verwechselungen sich ähnlich sehender Brüder gründet, hat sich der Dichter vorzüglich den Eunuchus des Terenz und die Gefangenen des Plautus zum Vorbild genommen, wie er in dem Prolog selbst gesteht. Schon in das Gebiet der modernen Intriguenstücke streift hinüber la Lena (die Kupplerin), zu welchem ein Prinz des herzoglichen Hofes selbst, Francesco, Alfonso's zweiter Sohn, den Prolog gesprochen (1528), wie denn überhaupt die vornehmsten Hofcavaliere auf Arioſto's Theater in Ferrara Rollen übernahmen. Ein Luſtspiel von sehr verwickelter und künstlich verschlungener Handlung ist der Negromante (Schwarz-

künſtler), ein zu ſeiner Zeit ſehr berühmt gewordenes Stück, das auch in's Franzöſiſche übertragen wurde und den beſonderen Beifall des Papſtes Leo X. fand, der es ſich in Rom vorſpielen ließ. Seine fünfte Komödie la Scolastica vollendete Arioſto nur bis zur vierten Scene des vierten Actes; ſein Bruder Gabriel aber, welchen er öfter bei den Theatergeſchäften in Ferrara gebrauchte, ſchrieb dieſelbe ſpäter zu Ende.[1]

Arioſto war ohne Zweifel mit einem bedeutenden Talent zum Komödiendichter ausgerüſtet, wovon auch ſein romantiſches Epos in der ganzen Anlage und Verwickelung der Scenen das unverkennbarſte Zeugniß abgiebt. Hätte er ſich in ſeinen Stücken mit der ganzen Freiheit und Erfindungsluſt ſeines poetiſchen Geiſtes gehen laſſen, ſo wäre er unter allen neueren Dichtern gerade der geeignetſte geweſen, um Schöpfer des modernen Luſtſpiels im wahrſten und umfaſſendſten Sinne des Wortes zu werden. Davon hielt ihn jedoch der antike Zuſchnitt zurück, von dem er ſich noch nicht ſo weit hatte frei machen können, um die Ueberlieferungen der alten griechiſchen und lateiniſchen Komödie in gewiſſen ſtereotypen Charakteren zu verlaſſen. Doch läßt er durch die Beweg-

[1] Eine ausführliche Beurtheilung der Arioſto'ſchen Komedien giebt Napoli-Signorelli Storia critica di teatri III. 177 flgd.

lichkeit des Dialogs und durch einen immer flüssigen Witz, der freilich häufig in starke Zoten überschweift, bereits ein modernes Element durchdringen, wie er auch zuweilen schon moderne und nationale Charaktere einführt, z. B. den verliebten Studenten in der Lena oder den pedantischen Rechtsdoctor Cleandro. Das moderne Lustspiel, das ungeachtet der günstigsten Elemente dazu immer die größten Hindernisse für seine Ausbildung findet, muß auch hier, wo es im Genius eines Arioſto auf dem besten und glänzendsten Wege war, gewissermaßen unverrichteter Sache wieder abbrechen. —

Auch den größten politischen Geist der neueren Zeit, Nicolo Machiavelli, suchte die Muse des Lustspiels zu ihrem Dienst zu gewinnen. Der Stammvater der diplomatischen Kunst Europa's, der zum Theil wider seinen Willen und Absicht einem Trugsystem der Politik seinen unsterblichen Namen hat leihen müssen, bewies durch Dichtung von Komödien, daß seine Ansicht vom Staat und Fürsten, die er in seinem weltberühmten Buche niedergelegt, eine auch für das dramatische und theatralische Element fruchtbar zu machende Begabung in sich schließen müsse. In seinem Principe war er gewissermaßen als der große Staatsdramaturg aufgetreten, welcher lehren

wollte wie der Fürſt mit ſeinem Volke Komödie ſpielen kann, und wie er, um den politiſchen Betrug zu einem entſcheidenden zu machen, ein ſeine Lügen zu einer ſyſtematiſchen Charakterkunſt ausbildender Schauſpieler ſein müſſe. Wer ſo, wie Macchiavelli in dieſem Buche gethan, in die inneren Schleichwege einer Tyrannenſeele ſich hineinbegeben konnte, und daraus die wahren dramatiſchen Momente des Despotismus in allen ſeinen Wendepunkten bloßſtellen konnte, der mußte auch zum Komödiendichter ebenſo innerlichſt berufen ſein, wie er zum größten Staatsmann und Diplomaten angelegt und ausgebildet war.

Die Komödien des Macchiavelli, deren er drei hinterlaſſen, zeichnen ſich auch durch ein ächt dramatiſches Leben, durch die ungemeine Wahrheit und Friſche der Charaktere wie durch die ganze Behandlung der Intrigue auf eine Weiſe aus, wie man es in der italieniſchen Poeſie bis dahin noch nicht geſehen. Der Dichter ſetzt hier die durchdringendſte und ſchlagfertigſte Menſchenkenntniß in Scene, und zeigt die inneren Unterhöhlungen der menſchlichen und geſellſchaftlichen Verhältniſſe ebenſo am Privatleben, wie er ſie am öffentlichen Staatsleben der Völker erkannt hatte. Voltaire ertheilte ihm in der Komödie ſelbſt den Vorrang vor Ariſtophanes, den er an ausſchwei-

fender Fülle des Humors wie auch im witzigen Cynismus erreicht, in freier und lebensgetreuer Zergliederung der Charaktere aber weit übertrifft. Zwar hat auch Machiavelli in seinen dramatischen Compositionen noch den Typus der antiken Komödie vor Augen gehabt, aber er durchwächst denselben auch sofort mit seiner schöpferischen Phantasie und hinreißenden Laune so eigenkräftig, daß der ursprüngliche Schematismus der Antike kaum noch sichtbar bleibt.

Sein berühmtestes und merkwürdigstes Stück ist die Mandragola, mit einem von dem Dichter selbst höchst eigenthümlich erfundenen, aber in oft kaum wiederzugebenden Zweideutigkeiten sich bewegenden Stoffe. Die Komödie von der Mandragola, die mit tiefen glühenden Lebensfarben geschrieben und in einer schneidend erdachten Verwickelung gehalten ist, bildet durchaus die sociale Ergänzung zu dem politischen Tractat vom Fürsten, und mag in dieser umfassenden Beziehung ein ausführlicheres Eingehen hier rechtfertigen. Machiavelli hat darin zugleich, und zwar als der Erste unter allen neueren Lustspieldichtern, das ächt moderne Element der Tartufferie in socialer und religiöser Hinsicht aufgegriffen. Molière hat in seiner diesen Namen verewigenden Komödie die classische Figur für dieses Element geschaf-

ſen, aber Machiavelli hatte es ſchon in ſeiner Komödie auf einer viel tiefer greifenden geſellſchaftlichen Grundlage entwickelt und als den eigentlichen Giftſtoff des modernen Lebens in einem beziehungsreicheren Zuſammenhange auseinandergelegt.

Ein Prolog in Verſen eröffnet das Stück auf eine ſehr joviale Weiſe. Dann lernen wir den Callimachus, einen jungen vornehmen Florentiner, kennen, der den Studien auf der hohen Schule in Paris obliegt, zugleich aber den bunten Freuden der Geſellſchaft, des Luxus und Lebensgenuſſes ſich ergeben hat. Bei einem Streit, in den er mit zweien ſeiner Landsleute über den Vorzug geräth, welcher den Italienerinnen oder Franzöſinnen gebühre, erwähnt ſein italieniſcher Freund, welcher den Schönheiten Italiens lebhaft den Preis zuſpricht, einer gewiſſen Lucrezia Calfucci, mit der er verwandt, die er aber als ſo ſchön, liebenswürdig und tugendhaft ſchildert, daß der heftig erregbare Callimachus ſich in dieſe Beſchreibung ſterblich verliebt, auf der Stelle nach Florenz abreiſt und dort glücklich die Bekanntſchaft der, wie er findet, ihren Ruhm noch weit übertreffenden Lucrezia macht. Dieſe Schöne zeigt ſich aber in ihrem ganzen Weſen keineswegs als eine leichte Beute, und hat außerdem einen ſehr läſtigen und albernen Ehegemahl in

der Perſon des Rechtsdoctors Ricias. Dieſer iſt jedoch auch zugleich wieder ſo dumm, daß der anfänglich ganz verzweifelnde Callimachus daran, wie an den Umſtand, daß das Paar ohne die von Beiden längſterſehnten Elternfreuden lebt, noch einige Hoffnungen für das Gelingen ſeiner brennenden Wünſche anknüpfen zu können glaubt.

Als ſein Spießgeſelle erſcheint bei dieſem Handel Ligurius, eine von jenen durchtriebenen Schmarotzerfiguren, die für einige Ducaten und einen wohlbeſetzten Mittagstiſch Alles thun und Jedermann dienen. Callimachus veranlaßt ihn, dem einfältigen Ricias von einer Badereiſe zu ſprechen, die das von den Eheleuten bisher vergebens erſehnte Glück leicht zur Folge haben könnte, und zu dieſem Behuf läßt ſich Callimachus ſelbſt als ein eben aus Paris angekommener berühmter Arzt im Hauſe des Ricias einführen, dem er durch einen Bombaſt abgedroſchener lateiniſcher Phraſen ſogleich den höchſten Begriff von ſeiner Gelehrſamkeit beizubringen weiß. Die Unterhaltung wird von Callimachus und Ligurius auf eine ſehr verſchlagene und anzügliche Weiſe geführt, und Ricias überzeugt ſich endlich, daß gegen die Unfruchtbarkeit ſeiner Gattin ein Tränkchen von der Alraunwurzel helfen werde, das, wie ihm der

verkleidete Arzt vorschwatzt, schon vielfach von ihm angewandt worden und namentlich den Königinnen und Prinzessinnen Frankreichs stets prompt zu einem gesegneten Leibeszustand verholfen habe. Die Entzückungen des einfältigen Rechtsdoctors sind groß, werden aber bedeutend durch die hinzugefügte Erklärung des Callimachus gestört, daß nämlich Derjenige, welcher die Frau nach dem Genuß dieses Zaubertrankes zuerst umarmen werde, acht Tage darauf unrettbar sterben müsse. Zugleich wird jedoch dem verzweifelten Ehemann der sehr praktische Rath gegeben, daß er ja diese erste verhängnißvolle Umarmung seiner Frau einem Andern überlassen könne, wodurch dann das Gift wieder aus ihr herausgezogen würde.

Zu diesem Zweck trifft man die eigenthümliche Verabredung, daß Callimachus, Nicias, Ligurius und Sirus, des Callimachus Bedienter, sich Nachts in einer Vermummung auf die Straße begeben wollen, um auf den ersten besten jungen Kerl, der für diesen Plan tauglich, zu fahnden, und ihn geknebelt in Lucrezia's Gemach zu schleppen, aus dem er auch wieder heimlich, und ohne zu wissen wo er gewesen, herausgeschafft werden soll. Nicias hat nur das eine Bedenken, daß die ebenso spröde als sittige und schöne

Lucrezia nimmermehr in diesen Handel einwilligen werde. Ligurius schlägt vor, den Beichtvater Lucrezia's, den Pater Timotheus, in das Geheimniß zu ziehen und durch Bestechung zu gewinnen. Er begiebt sich zu diesem Ende selbst zu dem Pater. Die Art, wie dieser Mönch im dritten Act eingeführt wird, ist meisterhaft, und giebt eine Physiologie des geistlichen Gewissens, die schneidend genug entwickelt ist. Ligurius prüft ihn erst, inwiefern er überhaupt für Schandthaten dieser Art zugänglich, und knüpft dabei sehr wirksam an die Barmherzigkeitslehre der christlichen Kirche an. Um eine große Geldsumme für die Almosenvertheilungen seines Klosters zu erhalten, giebt es für ihn kein Verbrechen, und so entschließt er sich auch lediglich aus dem Prinzip der christlichen Barmherzigkeit, zu der Verführung der schönen Lucrezia seine Hand zu bieten, indem er damit zugleich ein gottwohlgefälliges Werk fördern kann. Die Dialektik seiner Gründe, durch welche er auch die zu bethörende Frau selbst für den abscheulichen Handel zu stimmen sucht, ist nicht minder charakteristisch für diese ganze Richtung eines kirchlichen Heuchel- und Gaukelsystems, welches der Dichter hier in seiner innersten Verderbniß aufdecken will. Er

äußert ſich unter Anderm folgendermaßen zu der zagenden Lucrezia:

Pater.

„Auf meine erſten Worte zurückzukommen, ſo habt ihr, was das Gewiſſen anbelangt, auf folgende Generalregel zu merken: daß, wo ein gewiſſes Gut und ein ungewiſſes Uebel ſind, man nie das Gut aus Furcht vor dem Uebel fahren laſſen darf. Hier iſt ein gewiſſes Gut; geſegneten Leibes ſollet Ihr werden, und dem Herrgott eine Seele zuführen. Das ungewiſſe Uebel iſt, daß Jener, welcher Euch nach dem Tranke umarmt, ſterben kann. Allein es ſind im nämlichen Falle Mehrere ſchon nicht geſtorben. Da jedoch die Sache zweifelhaft iſt, ſo iſt es gut, daß ſich Herr Nicias dieſer Gefahr nicht ausſetzt. Was die Handlung ſelbſt betrifft, und daß ſie eine Sünde ſei, ſo iſt ſolches eine Fabel; denn nicht der Körper, ſondern der Wille ſündigt. Eine Sünde iſt es, des Ehegatten Mißfallen zu erregen; durch jene Handlung lebt ihr ihm zu Gefallen: doch Euch mißfällt's. Außerdem muß man bei allen Dingen das Ende betrachten. Eure Abſicht iſt es, einen Platz im Paradieſe zu erhalten, Euern Mann zu befriedigen. Die Bibel erzählt, Lot's Töchter hätten in der Meinung, die einzigen Weiber auf der Welt zu ſein,

sich ihrem Vater überlassen, und weil ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.“[1]

Der Pater entschließt sich nun bei der Ausführung des angezettelten Bubenstücks, selbst eine Verkleidung zu übernehmen, indem er vor dem Nicias den Callimachus vorzustellen hat, der seinerseits, worauf es natürlich abgesehen war, die Rolle des jungen Kerls versieht, welcher der Lucrezia zugeführt werden soll. Der Plan gelingt auch, namentlich durch die Alles lenkende niederträchtige Geschicklichkeit des Beichtvaters, ganz in der verabredeten Weise, und nachdem Callimachus seine Absichten erreicht, entdeckt er sich unmittelbar darauf seiner Schönen, die zuletzt findet, daß Gott Alles wohl gefügt habe, und daß man dem Walten des Himmels, auf das sie auch ihr Beichtvater hingewiesen, vertrauen müsse, in welchem Glauben sie sich denn auch entschließt, den jungen und feurigen Callimachus auch fernerhin als ihren Herrn und Meister anzuerkennen und ihm die Führung ihres Glücks zu übertragen.

Der Hauptschlag, welchen Machiavelli in dieser Komödie gegen den geistlichen Stand beabsichtigte, wird noch dadurch charakteristisch ausgeführt, daß

[1] Nach der deutschen Uebersetzung von Gentile, Handbuch der italienischen Literatur. II. 241.

der Pater in der Nacht, wo alle diese Abscheulichkeiten geschehen, sich durchaus mit heiligen Uebungen und kirchlichen Gedanken beschäftigt, wie er selbst in dem Monolog, mit welchem er den fünften Act eröffnet, erzählt:

„Ich habe diese ganze Nacht kein Auge schließen können, so groß war meine Begierde zu vernehmen, wie Callimachus und die Uebrigen sie zugebracht haben; ich habe deshalb die Zeit mit verschiedenen Dingen hier zu vertreiben gesucht. Ich sagte ein Morgengebet, las im Leben der heiligen Väter, ging in die Kirche, zündete eine erloschene Ampel wieder an und wechselte den Schleier einer wunderthätigen Madonna. Wie oft habe ich meinen Frauchen gesagt, sie sollten dieselbe rein erhalten! Und doch wundern sie sich, wenn die Verehrung ausbleibt. Das rührt von uns her, weil wir ihren Ruf nicht aufrecht zu erhalten verstanden. Alle Abende pflegten wir sonst nach der Messe hinzugehen und ihr alle Sabbathe Loblieder zu singen. Da kamen Männer und Frauen, und bekränzten das Bild frisch. Jetzt geschieht Nichts von dem Allen, und dennoch wundern sie sich, daß die Sachen kalt getrieben werden. Ach, wie wenig Gehirn ist doch in den Köpfen meiner Collegen!"

Der Papst Leo X ließ diese Komödie des Ma-

chiavelli auf ſeine eigene Veranſtaltung in Rom aufführen, wie uns Paolo Giovio (Elog. c. 87), welcher das Stück nach ſeiner Hauptfigur Ricia nennt, erzählt, nachdem Leo die Schauſpieler, von denen er die Komödie früher in Florenz darſtellen geſehen, zu dieſem Zweck eigens nach Rom berufen hatte. Nur der gränzenloſeſte Leichtſinn, welcher in den gefahrvollſten Zeiten der inneren Umwälzung häufig gerade die Träger des zum Falle beſtimmten Elements überſchleicht, konnte einen Leo dazu treiben, eine Komödie zu ſeiner Lieblingsunterhaltung zu wählen, in welche ſich der reformatoriſche Stachel des Jahrhunderts ſo verletzend und blutig eingedrückt hatte. Aber es entſteht dann gerade auf dieſer Seite ein eigenthümlicher Reiz, mit den Symptomen des Verderbens zu ſpielen, und an der inneren Auflockerung aller Verhältniſſe, wofür der Stabile einen eben ſo ſcharfen Inſtinct hat als der Bewegungsmann ſelbſt, einen Reiz der Neugierde zu befriedigen. Die Mandragola des Machiavelli kann in dieſer Zeitbeziehung mit der Hochzeit des Figaro von Beaumarchais verglichen werden, welche in Frankreich ebenſo als ein Bild der Zerrüttung und Aushöhlung des Geſellſchaftszuſtandes die Zeit der franzöſiſchen Revolution bezeichnete.

Das zweite Stück des Machiavelli ist die Clizia, die nur eine freie Nachahmung der Casina des Plautus genannt werden kann, wie der Verfasser auch im Prolog selbst angiebt. Napoli-Signorelli[1] schließt aus einer Anspielung in der ersten Scene, daß das Stück um das Jahr 1506 zur Aufführung gekommen sein müsse.

Die dritte dramatische Arbeit des großen florentinischen Secretairs ist eine Uebersetzung der Andria des Terenz. Durch Arbeiten dieser Art widerlegt sich am besten die früher oft ausgesprochene Meinung, daß Machiavelli kein Latein verstanden habe, wenn dies nicht schon aus seinen Abhandlungen über den Livius entschieden hervorgegangen wäre.

Völlig frei von der einengenden Beziehung auf die antike Komödie wurde das italienische Lustspiel zuerst durch das zügellose Genie des Pietro Aretino (1492 — 1557), welchem die mit sich selbst kokettirende Verderbtheit seiner Zeit den Beinamen des Göttlichen beilegte, den er auch selbst mit der unverschämtesten Naivetät als eine ganz und gäbe Firma seines eben so schmachvollen als innerlich reichbegabten Lebens gebrauchte. Auch diesen Dichter finden wir im Dienste des Papstes Leo X., der ihm

[1] Storia critica de teatri III. 217.

in Anerkennung seiner tollen und ausschweifenden Späße eine kleine Bestallung an seinem Hofe gegeben hatte, welche er auch unter seinem Nachfolger Clemens VII. noch behielt. Die abenteuerliche Lasterhaftigkeit des göttlichen Aretino, die nicht hinderte, daß die Fürsten seiner Zeit, besonders Franz I. und Karl V., ihn auszeichneten, drückte sich auch in seinen poetischen Arbeiten, wie überhaupt in seiner ganzen literarischen Thätigkeit, auf das Wunderlichste aus. Ein großes Geschäft machte er eine Zeitlang damit, daß er sein Fürstenlob für bedeutende Summen Geldes verkaufte, welche ihm mehrere gekrönte Häupter gern bezahlten, um mit einer erkauften Lobschrift zugleich sein berühmtes und allgefürchtetes Talent der Schmähung von sich abzuhalten.

Während ihm aber in aller Beziehung die größten Schlechtigkeiten nachgesagt werden, wurden dieselben zu ebenso vielen guten Eigenschaften in seinen fünf Komödien, welche man gewissermaßen eine göttliche Fata Morgana seiner Gemeinheit nennen könnte. Denn aus allen Morästen der Zeit und Gesellschaft, in welchen er in seinem eigenen Leben heimisch geworden war, ließ er jetzt die Leuchtfeuer seines Humors aufsteigen und beleuchtete damit blitzartig und unabweislich die dunkle Wildniß aller ihn

umgebenden ſocialen Zuſtände. Er entwarf dieſe Komödien frei auf der nationalen Grundlage ſeiner Zeit, ſtellte die Charactere und Sitten ſo hinein, wie die Gegenwart ſie hervorgebracht, zog alle Schleier weg, die das Leben der Großen und des Volkes bedecken, und brachte darin mit einem wahren Pathos der Verworfenheit in den hinreißendſten Zügen ein Gemälde der Schmach und Entartung des menſchlichen Daſeins zur Schau, wie es nur in ſolchen Perioden des inneren Zergehens aller Formen Stoff und Bearbeitung finden kann. Wenn ihm auch ein großes künſtleriſches Verdienſt in der dramatiſchen Compoſition und in der Ausführung der Charaktere nicht zuzuſprechen iſt, ſo ſchwingt er doch mit einer wilden Luſt der Ueberlegenheit in dieſer Sphäre den geflügelten Stab ſeiner Muſe. Gerade ſeine tiefe Frechheit macht ihn hier zum heiligen Sittenmaler ſeines Jahrhunderts, und in dieſer Beziehung iſt der Beinamen des Divino Aretino vollkommen zu verſtehen, welchen er auch mit ſtaunenswürdigem Wahnſinn als Umſchrift um ſein Bildniß auf die Denkmünze ſetzen ließ, die er ſich ſelbſt zu Ehren hatte ſchlagen laſſen. Die moderne Komödie wird in ihrem höchſten Schwunge immer zeitſatiriſch ſein, wie es auch die antike geweſen. Dieſen ihren eigentli-

chen Charakter aber auf dem nationalen Boden ſelbſt auszubilden, ſteht als ein Hauptverdienſt der Aretino'ſchen Luſtſpiele da.

Seine in Proſa geſchriebenen fünf Komödien heißen: il Marescalco (gedruckt 1530), von einer ziemlich albernen Handlung, indem ein Eheſcheuer ſich ſo geprellt ſieht, daß ihm ein Mädchen mit einer reichen Mitgift verſprochen wird, die aber, nachdem er ſich von ihr hat verlocken laſſen, als einen verkleideten Pagen ſich erweiſt, in welchem dünnen und faſt gänzlich handlungsloſen Stoff, der noch dazu gegen alle theatraliſche Wahrſcheinlichkeit anſtößt, doch das zündendſte Schlagfeuer gegen alle moraliſche Bande der Geſellſchaft hineinverſtreut iſt, ferner l'Ipocrito (der Scheinheilige, gedruckt 1542), il Filosofo (1549), la Cortigiana, und la Talanta. Mit der tragiſchen Muſe band er nur in einer einzigen Arbeit an.[1]

[1] Vgl. Napoli-Signorelli, Storia critica di teatri III. 229. — Simonds, die Literatur des ſüdlichen Europa c. deutſch von L. Hain. I. 49.

## 3. Das Schäferdrama.

Neben dieſen raffinirten und das Zeitbewußtſein ſtachelnden Productionen findet man zur Betrachtung der Schäferſpiele der Italiener kaum noch die Stimmung. Seltſamer Weiſe ſtellt ſich den Verderbniſſen der Civiliſation gegenüber und mitten in denſelben immer leicht die Idylle und das paſtorale Genre ein, wie man auch in Spanien, in Deutſchland und in Frankreich zu verſchiedenen Zeiten geſehen. Man beſchäftigt ſich aber dann mit dieſer Gattung, die in ſich nicht Kraft genug trägt, um das zerſtörte Gleichgewicht der Natur wieder herzuſtellen, nur aus Nervenſchwäche, aus Feigheit vor dem wirklichen hiſtoriſchen Leben oder aus bequemer Gedankenloſigkeit, welche letztere freilich in gebrochenen Zeiten immer das ſicherſte Aſyl aller Schwachen iſt.

Das paſtorale Drama der Italiener, in dem höhere idealiſche Anläufe mit dem wirklichkeitsloſen Zerfließen des Nationalcharakters zuſammentreffen, wurde bei ihnen beſonders in der Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts gepflegt, und erhielt ebenfalls auf den fürſtlichen Hoftheatern, beſonders zu Ferrara und Turin, eine prächtige und kunſtvolle Ausſtattung.

Es verband sich durch die Chöre zugleich mit einem musikalischen Element, wie es überhaupt vorzugsweise als lyrisches Drama sich in seinen Formen ausbildete. Die italienische Schäferwelt, welche sich mit der Mythologie des Alterthums und mit den antiken Lebenssitten vermischen mußte, konnte auch in der dramatischen Gestaltung dieses Arkadiens eben kein freieres und wirklich natürliches Leben gewinnen.

Als Erfinder des italienischen Hirtendrama's wird gewöhnlich der ferraresische Dichter Agostino Beccari (1510—1590) angeführt, dessen Sacrificio (das Opfer) im Jahre 1554 im Pallaste des Herzogs von Ferrara, Herkules II., mit einer dazu geschriebenen Musik des Alfonso da Viola, dargestellt wurde. Nach der Idee dieses Drama's schrieb achtzehn Jahre später Torquato Tasso seinen berühmten Aminta, der zuerst in Ferrara im Jahre 1573 zur Aufführung gebracht wurde.[1] Die lyrischen und idyllischen Partieen und Gruppen dieses Stücks sind das Ausgezeichnetste daran, während es, obwohl ein Gegenstand unzähliger Nachahmungen bei gleichzeitigen und folgenden Dichtern, als dramatisches Kunstwerk nicht in Betracht kommen kann. Doch ist es immer noch eine erfreulichere Composition als sein

[1] Napoli-Signorelli Storia critica di teatri III. 274.

Luſtſpiel gli intrichi d'amore, wo der Dichter durch eine bunte aber unpſychologiſche Verwickelung und Häufung der abenteuerlichſten Begebenheiten das freie dramatiſche Leben zu erſetzen ſucht, zu dem ihn ſonſt das gedrückte Weſen ſeines Geiſtes poetiſch wie menſchlich ſo wenig befähigte. Ein Dichter, der als Epiker die Volksromantik des Mittelalters nur in einer ſo verſtandesmäßig chriſtlichen Abklärung gebrauchen konnte, hatte für das große und allem ſubjectiven Raiſonnement überlegene Charakterſpiel der dramatiſchen Welt nur eine geringe Anwartſchaft in ſeinem Talent für ſich. Daſſelbe kann auch nur von ſeinem Trauerſpiel Torrismondo (gedruckt 1587, Bergamo) geſagt werden, welches er während der unglückſeligen Zeit ſeiner Gefangenſchaft im Irrenhoſpital geſchrieben. Der arme Dichter nimmt hier in Sprache und Versbau noch einmal einen großartigen und wahrhaft ſchönen Anlauf, um ſich in ſeiner ganzen poetiſchen Herrlichkeit und Machtvollkommenheit der ihn verfolgenden Welt zu offenbaren. In den Chorgeſängen, die ſich durch einen prachtvollen Schwung der Formen auszeichnen, dringen hier und da die ergreifendſten Seufzerlaute, die dem Dichter ſein eigenes Unglück erpreßt, durch. Aber das Ganze, zu dem er ſich den Stoff, mit Hinblick

auf den Sophokleiſchen Oedipus auf Kolonos, ſelbſt erfunden, iſt ein lebloſes und froſtiges Gliederwerk, an dem der gebrochene Dichter noch einmal die alten Bewegungen und Schwingungen ſeiner Kraft verſuchen wollte.

Das paſtorale Drama der Italiener gelangte aber beſonders durch Taſſo's Freund, den liebenswürdigen Giovan Battiſta Guarini (1537—1612), zu ſeiner eigentlichen Berühmtheit, deſſen Pastor fido (zum Erſtenmal in Turin 1585 bei der Vermählung des Herzogs von Savoyen aufgeführt) dieſe Gattung auf einer durchaus originalen Grundlage zugleich in den ſchönſten harmoniſchen und von einem ſubſtantiellen Dichtergeiſt beſeelten Formen ausbildete. Taſſo's Aminta hat ihm dabei gewiß in der Compoſition zum Vorbild gedient, aber Guarini war viel tiefer und eigenthümlicher in der Benutzung dieſer Elemente vorgeſchritten, und hatte darin gewiſſermaßen eine ideale Durchdringung des antiken und modernen Weſens, die den Eindruck wirklicher Natur macht, zu Stande gebracht. Seltſamer Weiſe nannte Guarini ſeinen getreuen Schäfer eine „Tragikomödie", was er auf die carikaturartige Behandlung der in ſeinem Stück als Gegenſatz auftretenden unedlen Elemente bezogen zu haben ſcheint. Seine Schäferwelt zeigt

sich keineswegs unberührt von den Reibungen und Stimmungen der modernen Weltverhältnisse, welche sogar einige Tropfen von ihrem politischen und socialen Gift in diese Sphäre hineinfallen lassen, aber wie der Dichter aus diesen Mischungen eine reine Harmonie wiederherstellt, erscheint eben als der Triumph seiner poetischen Kraft und als das höhere Princip dieser Gattung selbst. Der Form wußte Guarini durch eine sechsmalige Umarbeitung die höchste Vollendung zu geben, wie er sich denn überhaupt ein und zwanzig Jahre lang mit seinem Gedicht beschäftigt haben soll. Gedruckt wurde der Pastor fido zum Erstenmal in Venedig 1590, und sein Ruhm verbreitete sich bald in allen europäischen Ländern. Auch Deutschland zollte zu einer Zeit diesem Gedicht seinen reichlichen Tribut, und der Dichter Hoffmannswaldau veranstaltete in seiner überschwänglichen poetischen Manier eine Uebersetzung davon.[1]

Mit dem italienischen Schäferdrama hängen auch gewissermaßen die sogenannten Bauernspiele zusammen, welche Sittendarstellungen aus dem wirklichen ländlichen Leben waren, und darin sich von dem idealen oder ideal sein sollenden Charakter der Pa-

[1] Vergl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramat. Kunst und Literatur. II. 32.

ſtoralſtücke ſelbſt unterſchieden. Die Zahl ſolcher Spiele ſcheint aber in Italien nie groß geweſen zu ſein, oder ſie verblieben vorzugsweiſe in der Sphäre, der ſie beſtimmt waren, ohne daß das gebildete Publikum weitere Kenntniß davon nahm. Ein berühmtes Stück dieſer Art iſt die Tancia, von Michel Angelo Buonarotti, einem Neffen des großen Künſtlers dieſes Namens, welches zuerſt in Florenz im Jahre 1612 öffentlich dargeſtellt wurde. Es iſt ein ganz regelmäßig geformtes Drama in Verſen, und ſchildert die Sitten der florentiniſchen Bauern in einer heitern und charakteriſtiſchen Verwickelung. Seine Darſtellung hat ſich in Italien bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein auf Privatbühnen und in den Collegien der Studirenden, wie beim Carneval erhalten.[1]

---

## 4. Vermiſchte Dichter-Gruppen.

Einige andere Dramatiker des ſechszehnten Jahrhunderts wollen wir noch gruppenweiſe in ihren wenig hervorſtechenden Phyſiognomien zu überſchauen

[1] Joſeph Baretti, Beſchreibung der Sitten und Gebräuche in Italien I. 162.

suchen. Als ein Nachahmer der Trissino'schen Manier erscheint uns hier zunächst Luigi Alamanni (geb. 1495, gest. 1556), der es versuchte, die Antigone des Sophokles in freier Uebersetzung im Italienischen wiederzugeben, außerdem aber auch mehrere eigene Tragödien schrieb, welche man eine phantastische Apotheose der Freiheit nennen könnte. Alamanni's persönliche Lebensgeschichte ist selbst an phantastischen und romantischen Elementen reich. Als ein begeisterter Vorkämpfer italienischer Freiheit, ließ er sich aber von seinem Patriotismus bis zum schwarzesten Undank und Verrath hinreißen, indem er sich in eine Verschwörung gegen das Leben seines Gönners und persönlichen Wohlthäters, Julius von Medicis, einließ. Allein diese Verschwörung ward entdeckt, und Alamanni konnte nur durch die Flucht sich dem Henkerstode entziehen. Franz I. und später Heinrich II. von Frankreich bewilligten ihm an ihren Höfen eine gastliche Aufnahme. Er starb in Amboise, fern vom Vaterlande, in der Verbannung. Ariosto hat im Orlando Furioso (Canto XXXVII, St. 8) ihm ein Denkmal der Erinnerung gesetzt.[1]

[1] Historical Memoir on Italian Tragedy from the earliest period to the present time etc. By a Member of the Arcadian Academy at Rome. (J. Cooper Walker. London, 1799.) I. p. 62.

Neben ihm erscheint unter den zahlreichen Tragikern des sechszehnten Jahrhunderts, bedeutungsvoller und hervorstechender als die Uebrigen, Orsatto Giustiniano, ein venetianischer Edelmann, dessen „König Oedipus" sich durch schwungvolle Diction und eine tiefer gehende edle Charakteristik auszeichnete. Dieses Stück verdient aber noch um deßwillen Erwähnung, weil mit ihm das berühmte Teatro Olympico des Palladio zu Vicenza mit ungeheurem Erfolg eröffnet ward.

Die erste Darstellung dieses Stücks wurde auch dadurch bemerkenswerth, daß der, von seinem achten Lebenstage an völlig blinde Luigi Grotto (gemeinhin il Cieco d'Adria genannt) darin die Rolle des blinden Oedipus mit tief ergreifender Kraft und erschütternder Wirkung spielte. — Luigi Grotto (1541—1585) war aber nicht nur ein ausgezeichneter Schauspieler und Redner, sondern auch ein geschätzter Dichter. Unter seinen Tragödien tritt seine Hadrianna, deren Stoff er, wie er selbst bemerkt, der venetianischen Geschichte entnommen, besonders hervor. Dieser so vielfach behandelte Stoff ist aber kein anderer als die Geschichte Romeo's und Giulietta's, und Grotto scheint die Hauptmomente seiner Tragödie einer gleichnamigen Novelle Luigi da Porto's

entnommen zu haben. Wenn man aber die Hadrianna Grotto's mit Shakspear's Romeo und Julia vergleicht, so scheint es außer Zweifel, daß Shakspear in einzelnen Scenen außer der Novelle da Porto's oder Bandello's auch die Tragödie Grotto's selbst zu Rathe gezogen und benutzt habe. Dies gilt namentlich von der berühmten Abschiedsscene Romeo's und Julia's, und von der Scene, wo Lorenzo die Julia beredet, das Gift zu trinken.[1] Grotto verdient

[1] Man vergleiche hier nur folgende Verse Grotto's und Shakspeare's: es ist die Abschiedsscene der Liebenden. Hadrianna's Geliebter:

S'io non erro, è presso il far del giorno
Udite il rossignol, che con noi desto
Con noi geme fra i spini, e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'herbe. Ahi lasso
Rivolgete la faccia all' oriente!
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori
Portando un altro sol sopra la terra!

Hadrianna.

Ahime, ch' io gelo! Ahime, ch' io tremo tutta
Questa è quell' hora, ch' ogni mia dolcezza
Affatto stempra. Ahime quest' è quell' hora
Che m'insegna a saper, che cosa è affanno!
O del mio ben nemico, avara notte
Perche si ratto corri, fuggi voli
A sommerger te stessa e me nel mare!

Deutsch.

Und irr' ich nicht, so bricht der Tag schon an.
Horst Du die Nachtigall, die mit uns wacht!
Und mit uns klagt im Laubgebusch! Sieh wie den Rasen
Mit unsern Thränen netzt der Thau! O wehe!
Schau dort, nach Osten wende dein Gesicht!
Dort fängt das Feuerlicht schon an zu leuchten
Der Erde einen neuen Tag zu bringen!

außerdem noch Erwähnung als Ueberſetzer der Iliade, und als derjenige, welcher, im Auftrage der Inquiſition, das ſchwierige Geſchäft übernahm, Boccaccio's Werke von ihren üppigen Auswüchſen zu reinigen.[1]

Cinthio, ein vielgeleſener Novellendichter (geſt. 1569), ſchrieb neun Tragödien, von denen die berühmteſte, aber auch die blutigſte, ſein L'Orbecche iſt, welche Tragödie er in zwei Monaten geſchrieben, und die nur reich an Schönheiten der Declamation genannt werden kann. Cinthio war der Erſte, welcher den Prolog nicht als erſten Act gelten ließ, ſondern außer dem Prolog ſeine Dramen in fünf Acte eintheilte.[2]

Der Erſte, welcher den Muth hatte, in der Tra-

Hadriana.

Ob wie mir ſchaudert, wie ich ganz erzittre!
Das iſt die Stunde, die mein Lebensglück
Für immer auslöſcht! Ach es iſt die Stunde,
Die mich erkennen lehrt, wie bitter Schmerzen ſind!
Ob du mein tiefer Feind, mißgunſt'ge Nacht,
Warum ſo raſtlos eilſt du, flogſt ſo ſchnell,
Dich ſelbſt und mich in's Meer hinab zu ſtürzen.

Romeo.

It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east:
Night 's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops:
I must be gone and live, or stay and die etc.

1 Cooper Walker, Histor. Mem. on Italian Tragedy 61
2 Cooper Walker, Hist. Mem. 86.

gödie bei der Wahl seines Stoffes von der antiken Welt und ihren Heroengestalten abzusehen, war Angelo Leonico. Seine Tragödie: „il Soldato" deren Stoff seiner Zeit angehörte, gab den ersten Anstoß zu der nachher in Aufnahme gekommenen Tragedia Cittadina, als deren Muster und Vorbild der Soldato zu bezeichnen ist.[1]

Auch die Prosa dringt jetzt, zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts, mehr und mehr in die Tragödie ein, und giebt der dramatischen Darstellung eine eigenthümliche Farbe. So schrieb Giambattista de Velo um das Jahr 1586 die erste Tragödie in Prosa, den Tamar, der zu Venedig mit vielem Beifall gegeben ward. Erwähnenswerth sind auch: Speron Speroni, den Tasso als Mopsus in seinem Aminta unsterblicher gemacht hat, als Speron sich selber durch seine Tragödie Canace; Valerio Fuligni, Antonio Cavallerini, Verfasser von vier Tragödien im antiken Stil; Antonio Decio da Horte, dessen Tragödie Acriparda von tief tragischer Wirkung ist, und sich oft bis zum höchsten Pathos aufschwingt; Muzio Manfredi, und Pomponio Torelli, Ersterer bekannt durch seine

[1] Cooper Walker 92.

„Semiramis", letzterer durch seine „Merope"; Fi-renzuola, unter dessen Lustspielen Lucidi nen-nenswerth und weniger überwuchert von Zweideu-tigkeiten und schmutzigen Scherzen ist, als z. B. die sonst mit vielem Geschick angelegten Lustspiele des Girolamo Parabosco.

Als einen Nachahmer der Lustspiele Macchiavelli's bekundet sich Giambattista Gelli (gest. 1563). Eine bedeutendere Stellung nimmt Grazzini ein, dessen Lustspiele sich frei erhalten von der durch Are-tino beliebt gewordenen übergroßen Ueppigkeit und Zügellosigkeit, indem sie durch eine gesunde und derbe Komik zu wirken suchen. Die vorzüglichsten, durch feine Charakteristik, durch gesunden Humor und freie natürliche Diction sich auszeichnenden Lustspiele schrieb in dieser Zeit Francesco Ambra (gest. 1559).

Eben so fruchtbar wie das sechszehnte Jahrhun-dert ist auch das siebzehnte an dramatischen Ar-beiten, aber diese sind von minderer Bedeutung und ohne eigentlichen künstlerischen und productiven Ge-halt. Die Dichter schreiten nur fort auf den von ihren bedeutenderen Vorgängern angebahnten und ab-gegränzten Wegen; statt Neues zu schaffen, sind sie nur Nachahmer entweder der Alten oder auch der großen Dichter der „goldenen Zeit". In allen Tra-

gödien, die man aus diesem Zeitraum liest, statt der Leidenschaft, des innern geistigen Feuers nur hohles Pathos und kalte Declamation, in allen Lustspielen eine künstlich verrenkte Komik, ein Haschen nach schmutzigen Zweideutigkeiten und eklen Zoten, eine lüsterne Süßlichkeit, ein wollüstiges Schwelgen in Bildern, geschraubten Gleichnissen und Wendungen, wie es durch Giambattista Marino's Dichtungen zu einem Modegeschmack in der italienischen Literatur überhaupt geworden war. Nur Giambattista della Porta macht eine rühmliche Ausnahme. Zwar verräth die Anlage seiner Stücke nicht minder die innere Geschmacklosigkeit seiner Zeit, sein Dialog dagegen erhält sich rein von jenen Anstößigkeiten und Zweideutigkeiten, und die Leidenschaft der Liebe findet bei ihm oft einen eben so zarten als feurigen Ausdruck.

Das siebzehnte Jahrhundert, obwohl reich an Namen dramatischer Dichter, erscheint um so mehr arm an wirklich nennenswerthen Hervorbringungen auf diesem Gebiet, da die Tragödie und die Komödie verdrängt waren von zwei andern theatralischen Elementen; die Tragödie fand ihre Rivalin in der Oper, welche um diese Zeit ihre Weltherrschaft zu gründen begann, das regelmäßige Lustspiel aber ward bei Seite geschoben durch die Posse, die wieder mehr

in Aufnahme kommenden freien Volksschauspiele, deren wir in einem frühern Abschnitt ausführlicher Erwähnung gethan. Der Dottore, der Arlecchino, der Scaramuccia u. s. w. hatten mit ihren stets wiederkehrenden Typen die feinere Komik und das gebildete Lustspiel nicht allein ganz verdrängt, sondern sie mischten sich auch mit unabweisbarer Zudringlichkeit sogar in das ernste Drama und die Tragödie ein. Addison in seinen Briefen aus Italien erzählt, daß man, um die Tragödien nur irgend dem Volke beliebt und genießbar zu machen, stets diese stereotypen Lieblingsfiguren des Publikums mit in dieselben aufnehmen mußte. So sah er im Jahre 1702 zu Bologna den Cid des Corneille dargestellt, und selbst diese Tragödie mußte sich die Einmischung der italienischen Volkslieblinge gefallen lassen. Das Publikum, welches von den tiefergreifenden, an dramatischer Wirkung so reichen Scenen dieser Tragödie nicht sonderlich bewegt schien, und für die tragischen und pathetischen Partieen durchaus keine Thränen finden wollte, lachte Thränen des Entzückens über die unzeitig eingestreuten und verletzenden Witze Arlecchino's.[1]

Zur Begründung der Oper hatte aber sehr viel

[1] Walker, Historical Memoir. 231.

beigetragen der talentvolle und namentlich an lyrischen Schönheiten reiche Dichter Fulvio Testi, dessen Tragödie Isola d'Alcina, mit Gesängen und Liedern untermischt, ein ungeheures Aufsehen erregte, und den schnell berühmt gewordenen Verfasser zu ferneren Dichtungen in dieser Art anregte. Bald folgten Mehrere seinem Beispiele. Ueberall erschienen Opern, die eben so schnell gedichtet als componirt, ganz Italien mit einer Fluth von Melodieen und Liedern überschwemmten. Man schien nun für den leichten, an Aeußerlichkeiten sich ergötzenden, an oberflächlichem Gefühlsschimmer Genüge findenden Sinn des italienischen Volkes das rechte Reizmittel entdeckt, den recht eigentlichen Ausdruck des italienischen Volksgeistes gefunden zu haben.

In Venedig hatte man 1637 die erste stehende öffentliche Bühne errichtet, und diese ward eröffnet mit der von Benedetto Ferrari gedichteten, von Francesco Manelli componirten Oper Andromeda. Das wachsende Theaterbedürfniß der Venetianer machte aber bald mehrere Schauspielhäuser nothwendig, und im Verlauf einiger Jahrzehnte hatte man in Venedig allein bereits funfzehn stehende Theater, auf denen aber fast nur Opern zur Dar-

stellung gebracht wurden.[1] Doch auch die neue theatralische Gattung mußte sich bald der Geschmacksrichtung dieses, dem Ernst des Lebens und der Kunst gern ausweichenden, und an kindischen Späßen sich ergötzenden Volkes fügen, und aus der Opera seria ging sehr bald die opera bulla hervor, welche die komischen Elemente und die derben Späße der Volkspoſſe in sich aufnehmend, bald neben dieser zu einem Lieblingsvergnügen Italiens sich aufschwang und die Tragödie und das Luſtſpiel immer mehr bei Seite drängte.

Hatte das siebzehnte Jahrhundert das Entstehen und allmälige Aufblühen der Oper gesehen, so gelangte diese im achtzehnten Jahrhundert zu immer größerer Vollendung, und breitete sich bald in weltbeherrschender Macht über ganz Europa aus. Apostolo Zeno (1669 — 1750) war es zunächst, der die Oper wieder zu größerem Ernst und höherer Würde emporhob, indem er der Opera bulla durch seine ernsten, gehaltvolleren Dichtungen, die eben so spannend in der Handlung, als reich an dramatischen Effecten waren, ein neues Gegengewicht gab, und dadurch der tragischen Muse, wenn auch nur durch Vermittelung des Gesanges, zuerst wieder einige Be-

[1] J. W. Gentho, Handbuch der Geschichte der italienischen Literatur I. 72.

deutſamkeit auf der italieniſchen Bühne verſchaffte. Seine Opern, deren er ſechszig geſchrieben, zeichnen ſich aus durch innigen, gefühlswarmen Ausdruck, durch treffliche Charakteriſtik, beſonders in der Leidenſchaft, die zuweilen ſogar bis zum wahrhaft tragiſchen Pathos ſich aufzuſchwingen vermag. Daher kam es, daß man dieſe Opern Apoſtolo Zeno's auch ſehr häufig, ohne Hinzufügung der Muſik, als Tragödien darſtellte, und ſie auch als ſolche in ihrer tragiſchen Wirkungskraft ſich bewährten.

Zu noch höherem Herrſchaftsglanz ward aber die italieniſche Oper durch den Nachfolger Apoſtolo Zeno's, durch den vielbekannten und vielgerühmten Pietro Metaſtaſio geführt. Man hat dieſen fruchtbaren, versgewandten Dichter vielfach als die höchſte Blüthe italieniſcher Poeſie bezeichnen wollen, und ſein Haupt eifrig mit Lorbeeren bekränzt. Aber der Enthuſiasmus ſeiner Bewunderer iſt darin ohne Zweifel viel zu weit gegangen, denn Pietro Metaſtaſio hat nicht bloß ein ſchönes und gefallſames, ſondern auch ein ertödtendes, und allen Ernſt wie alle geiſtige Kraft untergrabendes Element in die Poeſie hineingetragen. Es iſt wahr, er hat die Poeſie der Sprache und des Wortes bis zu ihrer höchſten Schönheit ausgebildet, er hat ſeine Sprache zur me-

lodienreichſten, harmoniſchen Muſik erhoben, und er iſt es, der der italieniſchen Sprache die ſchönſten, bezauberndſten Töne und Klänge abgelauſcht, und berauſchende Melodien entlockt hat. Er war ein Meiſter des Wortes, ein Componiſt der Sprache, aber in dieſen ſanft einlullenden, belauſchenden Wortmelodien, in dieſer gefühlsſchillernden Sprachmuſik ging auch die Poeſie des Gedankens, und die innere geiſtige Gefühlstiefe ganz und gar verloren. Metaſtaſio's Muſe war nichts als eine vollendete, kunſtgeübte Schauſpielerin, welche die Leidenſchaft bis zur Täuſchung nachahmte, ohne dabei ſelber etwas zu empfinden, und ohne von ihrem äußerlich dargelegten Feuer innerlich irgend durchglüht zu ſein. Metaſtaſio iſt der Vater dieſer weichen, Alles umnebelnden, breiweichen Gefühlsſchwabbelei, die ſeitdem ihre thränenreiche und weibiſche Herrſchaft über die Poeſie Italiens geltend gemacht hat.

Pietro Metaſtaſio (geb. 1698) war ein Zögling des berühmten Gravina, der ſeines Schülers eigentlichen Namen Trapaſſi in das Griechiſche überſetzte, und ihn Metaſtaſio taufte. Unter Gravina's Anleitung bildeten ſich Metaſtaſio's frühzeitig hervortretende Talente, und ſchon in ſeinem vierzehnten Jahre ſchrieb er die Tragödie Juſtin, welche übri-

gens sein einziger derartiger Versuch geblieben ist. Die Liebe zu einer Opernsängerin, die, obwohl er dem geistlichen Stande angehörte, ihn überwältigte, machte, daß er sich als Operndichter versuchte, und der ungeheure Erfolg, welchen seine erste von Sarris componirte Oper: die verlassene Dido sich erwarb, ließ ihn weiter fortschreiten auf der gleich mit so vielem Glück betretenen Bahn. Nach Apostolo Zeno's Abgang 1729 zum Hofpoeten am Wiener Hofe ernannt, lebte er dort ein ruhiges, lorbeergekröntes, von Ruhm und Anerkennung geschmücktes Leben, und starb zu Wien 1782 in dem Alter von 84 Jahren. —

Aber auch die Tragödie und das Lustspiel sollten im achtzehnten Jahrhundert in Italien noch neue Feste und neue Siege feiern. Aus den Erschlaffungen und der Abspannung, welche im siebzehnten Jahrhundert auf dem Felde der dramatischen Poesie geherrscht, erholte sich dieselbe zu neuer Werdekraft. Gleich den Anfang dieses Jahrhunderts bezeichnet das Erscheinen eines bedeutenderen Dichters. Scipio Maffei (1675 — 1755) war der Erste, welcher das zerfetzte und verschossene Gewand der italienischen Tragödie durch ein würdiges, kunstvoll geschmücktes Kleid zu ersetzen wußte. Maffei's Trauer-

ſpiel Merope hat ihm einen europäiſchen Ruhm erworben, und fand bei ſeiner erſten Darſtellung (zu Modena 1713) ein Entzücken und eine Begeiſterung, wie kaum ein Bühnenſtück ſie bis dahin in Italien zu erregen vermocht. Auf allen Theatern mußte dieſe Tragödie dargeſtellt werden, überall jauchzte ihr das Publikum entgegen, und ſechszigmal in verſchiedenen Ausgaben iſt ſie gedruckt worden. Nach dem Muſter der alten Griechen und der neuen franzöſiſchen Dichter wollte Maffei ſeinen Landsleuten eine wahre und wirkliche Tragödie geben, und in gewiſſem Sinne iſt ihm dies gelungen, wenn man auch zugeben muß, daß ſeiner Darſtellung zu häufig die höhere tragiſche Kraft mangelt, und er ſich dann allzuſehr der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit annähert. Aber Maffei beſitzt andererſeits eine tiefe Innerlichkeit des Gefühls, eine ergreifende Wärme, die ſich bis zur wirkſamſten und tief empfundenen Leidenſchaft ſteigert, er verſteht es, die Aufmerkſamkeit fortwährend dramatiſch zu ſpannen, und wenn er nicht hinreißt, ſo weiß er doch immer zu feſſeln und anzuregen.

Der ungeheure Erfolg Maffei's bewirkte, daß bald viele Nachahmer ſeiner Manier hervortraten, und die Dichter ſich bemüheten, der Tragödie in ihrer ſelbſt-

ständigen Bedeutung wieder neue Siege abzugewinnen.

Jacopo Martelli (geſt. 1727) hatte es freilich ſchon vor Maffei verſucht, die Tragödie zu neuem Leben zu erwecken, indem er ihr einen neuen Aufputz gab, und zugleich die gereimten Alexandriner in ſeinen Trauerſpielen (Perſelide, Iphigenia in Tauris) auf die Bühne brachte. Aber der wirklichen Poeſie war doch damit kein Nutzen geſchehen, und wie viele Nachahmer auch ſeine Dichtungsart und ſein Vers, den man in Italien nach ihm den verso Martelliano nannte, gefunden, ſo hat er doch in der Literaturgeſchichte nur den Nachruhm, daß er durch ſeine hohles, pathetiſches Wortgeklingel der Poeſie eigentlich mehr Schaden als Vortheil geſtiftet hat.

Aber keiner von Maffei's Nachahmern tritt als bedeutſam und gewichtig hervor. Es waren eben nur bloße Nachahmer der Manier, die ſich in Aeußerlichkeiten verloren, ſtatt aus dem innerſten Born der Poeſie zu ſchöpfen. Wir nennen hier nur im Vorübergehen die Folgenden.

Annibale Marcheſe (geſt. 1753), der Verfaſſer von zehn frommen Dramen, von denen der berühmte Haſſe mehrere in Muſik geſetzt hat. Durch ſeine herzogliche Geburt zu den höchſten Ehren berufen,

entſagte Marcheſe aus Liebe zur Dichtkunſt allem äußeren Lebensglanz, legte das Gouvernement von Salerno nieder, lehnte das Erzbisthum von Palermo ab und zog ſich in ein Kloſter zurück, um ſich ganz den Muſen und der Frömmigkeit zu weihen.[1] Ferner: Antonio Conti (deſſen „Julius Cäſar" eine der formgerechteſten Tragödien iſt); Giambattiſta Recanati (von dem das Trauerſpiel: Demodicce), Dominico Lazzarini (Profeſſor der Beredtſamkeit zu Bologna, einer der wenigen italieniſchen Dichter, welche es wagten, einen ſelbſterfundenen Stoff auf die Bühne zu bringen); Gaspara Gozzi (der Aeltere, Verfaſſer der Trauerſpiele: Electra, Marianna, Zaire); Bianchi (der zwölf Tragödien ſchrieb, die ſich durch leichten, gefälligen Dialog auszeichnen, aber oberflächlich und matt ſind); Sarioli, Giovanni Granelli, Saverio Bottinelli, Xavero Panſuti (deſſen Tragödien eigentlich nur politiſche Tendenzen verfechten); Giovanni Pindemonte (unter ſeinen Tragödien, die ſich durch ſchwungvolle Sprache und Feuer des Ausdrucks auszeichnen, iſt Odyſſeus die berühmteſte); Giuſeppo Maria Salvi (der Verfaſſer der trefflichen Tragödie Caltö):

[1] Walker, Historical Memoir. 227.

Graf Alexander Popoli (ein Dichter von Talent und nicht gewöhnlicher Begabung).

Höher aber, als alle diese Genannten, steht der Dichter Graf Victor Alfieri (geb. 1749, gest. 1803). Er war es, welcher den Muth besaß, dem durch Metastasio hereingebrochenen Unheil zu steuern, und der Verweichlichung und sentimentalen Gefühlsverzärtelung die Kraft der wahren Leidenschaft, den machtvollen Ernst der höheren Tragödie entgegen zu stellen.

Alfieri's Dramen ermangeln zwar auch nicht selten der tiefern poetischen Bedeutung, der höhern Tragik, der entscheidenden Gedankenschärfe, aber sie zeichnen sich aus durch die hinreißende Gewalt der Sprache, durch die Leidenschaft des Ausdrucks, und sind trotz ihrer Fehler immer von großer Bühnenwirkung. Die berühmtesten seiner Tragödien sind: Virginia, die Verschwörung der Pazzi, Timoleon, Agis, Saul, Sophonisbe u. a. Von vorzüglicher Schönheit, voll Wahrheit des Ausdrucks und tief empfundener Leidenschaft ist die Merope, eine Tragödie, deren Pathos die Mutterliebe ist, die Alfieri hier mit einem wahren Heiligenschein der Schönheit und Liebesstärke geschmückt hat, indem er ihr jene Gewalt der Leidenschaft gegeben, die jede andere

Liebe an Macht und Innigkeit überbieten soll. Er wollte in seiner Merope eine Apotheose der Mutterliebe und die wahre poetische Transfiguration derselben geben. In der Vorrede zur ersten Ausgabe der Merope sagt er über sie: Esser Madre del' primo all' ultimo verso; e madre sempre; e nulla mai altro, che madre; ma madre regina in tragedia, non mamma domicciula („Sie soll sein Mutter vom ersten bis zum letzten Vers; und immer Mutter, und nichts Anderes, als Mutter; aber die königliche Mutter einer Tragödie, nicht eine gewöhnliche, hausbirgerliche Mama"). Dieser gedruckten Merope geht eine pomphafte Zueignung an seine eigene Mutter voraus, in welcher er sagt, daß ihr vor allen Dingen die Merope gehöre, weil er sie ihr verdanke, und dem Anschauen ihres Mutterschmerzes beim Tode seines ältern Bruders. —

Alfieri hat bis in die neueste Zeit hinein viele Nachahmer und Jünger gefunden. Der bedeutendste derselben ist Vincenzo Monti. Sein Aristodemo ist von höchster tragischer Wirkung, voll ergreifender Wahrheit und tief innerlicher Leidenschaft, der Ausdruck darin ist erhaben und oft voll antiker Kraft und Würde. Weicher und milder ist sein Galeotto Manfredi; die Liebe ist hier zu ihrem leidenschaft-

lichſten und zugleich innigſten Ausdruck gekommen, und feiert ihre durch den Tod und das Leiden nicht verkümmerte ſchmerzensreiche Verklärung.

Reich an Phantaſie und Talent ſind auch die Tragödien Ugo Foscolo's, Zaccaria Valaresſo's und Varano's, aber ſie treten nicht bedeutſam und eigenthümlich genug hervor, um hier eine beſondere Betrachtung daran zu knüpfen.

Wichtiger ſind die Tragödien des durch ſeinen Roman: „I promessi" ſo berühmt gewordenen Dichters Manzoni. Sie ſind reich an dramatiſcher Wirkung und Kraft, und was ihnen mangelt an naturwüchſiger Fülle und Energie der Leidenſchaft, das weiß der kluge und ſinnige Dichter durch die Harmonie und gewiſſermaßen claſſiſche Reinheit und Klarheit ſeiner Gedanken und ſeiner Sprache zu erſetzen.

Auch Graf Silvio Pellico hat Tragödien geſchrieben, ſie ſind aber eben ſo weich und thränenreich, wie die berühmte Schilderung ſeiner Gefangenſchaft. Das hervortretendſte und größte Talent der neueſten Zeit aber iſt ohne alle Frage Giovanni Battiſta Niccolini, von deſſen vielen Tragödien wir hier vor allen Dingen das in Italien ſo ſtreng verbotene Trauerſpiel Arnolda da Brescia nennen wollen, weil in ihm der politiſche Geiſt des

jungen Italiens seine edelste Vertretung gefunden. Man fühlt darin das zuckende Herz der in Fesseln geschlagenen italienischen Freiheit, und die Thränen einer ganzen Nation rauschen in einem gewaltigen Strom durch diese Tragödie hin. —

Auch das Lustspiel Italiens feierte nach langer Unterdrückung im achtzehnten Jahrhundert seine Wiedergeburt.

Luigi Riccoboni (geb. 1674, gest. 1753) hatte zu diesem Neubau des Lustspiels gewissermaßen das Fundament gelegt durch seine dramaturgischen Arbeiten, welche, die falschen Bestrebungen seiner Zeit verwerfend, immer das Bemühen bekunden, einer edleren Richtung, einem besseren Geschmack Bahn zu brechen. Riccoboni war lange Zeit hindurch Theaterdirector und als solcher stets bemüht, einer edleren Kunstbildung Eingang auf der Bühne zu schaffen. Seine Gattin, Helena Balletti, genannt Flaminia, eine sehr gefeierte Schauspielerin ihrer Zeit, stand ihm würdig zur Seite, und ist selbst die Verfasserin mehrerer trefflicher Lustspiele. Bei der ersten Darstellung der Merope des Maffei gab sie die Titelrolle, und trug nicht wenig zu dem ungeheuern Erfolg dieser Tragödie bei.[1]

[1] Cooper Walker. Hist. Mem. 231.

Aber Riccoboni's edleres Streben ward lange Zeit unterdrückt und hatte einen machtvollen Widerſacher in dem Abbé Pietro Chiari, der mit ſeinen faden, kindiſch oberflächlichen Luſtſpielen eine Reihe von Jahren hindurch die italieniſche Bühne beherrſchte. Aber er ſollte endlich ſeinen Meiſter und Bezwinger finden in Carlo Goldoni, dieſem Reformator des italieniſchen Luſtſpiels, den man vielfach als den Molière Italiens hat bezeichnen wollen.

Goldoni (1707—1792) iſt mit Recht ein geborener Luſtſpieldichter zu nennen, er beſaß ganz die Leichtigkeit des Schaffens, die niemals ermattende ſtets dienſtbereite Phantaſie, das immer flackernde und zu jeder Stunde willige Feuer eines naturwüchſigen unmittelbaren Talents, aber dieſe Leichtigkeit der Production führte ihn freilich oftmals auch zu einer leichtſinnigen Behandlung ſeines Stoffes, zu einem oberflächlichen Hinweggleiten, wo ein tieferes Eindringen, ein längeres Verweilen nothwendig geweſen. Sein ſtets bereites und ſchlagfertiges Talent verleitete ihn zu einer geſchwätzigen Vielſchreiberei, die ihm nicht ohne Grund von ſeinen Gegnern zum Vorwurf gemacht wurde.

Trotz dieſer Mängel bleibt aber Goldoni immer der größte Luſtſpieldichter Italiens, und er hat über

alle europäiſchen Bühnen lange Zeit hindurch einen unläugbaren Einfluß ausgeübt. Aus den beiden ſchroff ſich gegenüberſtehenden Elementen der Commedia erudita und der Commedia dell' arte ſchuf er in glücklicher Vermittelung eine neue und dritte Gattung. Er behielt die Form der einen und goß den Geiſt der andern hinein, und ſchuf ſich ſo eine Mittelgattung, die, indem ſie ſich durch ihre nahe Verwandtſchaft mit der allbeliebten Commedia dell' arte die Sympathieen des Volkes erwarb, ſich doch zugleich durch ihre kunſtgebildeteren Formen einen höheren Rang in der Poeſie wie für die Geſellſchaft ſicherte. Goldoni beſaß außerdem eine ſeltene Leichtigkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, eine ſtets neue Erfindungskraft, einen nie verſiegenden Humor, und wußte mit launigem und kräftigem Pinſel die Sitten ſeines Volkes und die Gebrechen ſeiner Zeit zu malen. Aber ihm fehlte doch auch Vieles, was den wahren Poeten ausmacht, namentlich auch der Tact, das Unſchöne, Harte zu vermeiden, und mit weiſem Maße in der Kraft zugleich die feine und geiſtige Begränzung zu üben. Er war ein Sittenmaler ſeiner Zeit, aber er beſaß nicht die geniale Geiſtesüberlegenheit, die den Komödiendichter zugleich zum Sittenreformator machen ſoll. Dies fiel ihm

keineswegeS ein, ſondern er wollte nur ein getreuer Spiegel ſeiner Zeit ſein, wobei es freilich nicht ſeine Schuld war, daß dieſe Zeit an manchen Gebrechen litt, und daß die italieniſchen Sitten für die allgemeine moraliſche Betrachtung oft etwas Verletzendes, dem Zartgefühl und feineren menſchlichen Tact Widerſtrebendes hatten. Seine Mädchen und Weiber erſcheinen uns daher allzuleicht beſiegt, allzu entgegenkommend, zu offenherzig und harmlos, ſeine Liebhaber zu kindiſch und platt, ſeine Väter zu gewöhnlich und alltäglich, ſie alle waren aber nur die getreuen Conterfei's ſeiner Landsleute, und Goldoni hatte nichts weiter gethan und gewollt, als lebensgetreu vortraitiren.

Goldoni hat eine Unzahl von Dramen hinterlaſſen, nicht nur Luſtſpiele, ſondern auch Trauerſpiele, Opern, Schäferſpiele, Poſſen, aber die Komödie bleibt doch immer ſein eigentlichſtes Element, und in ihr hat er das Ausgezeichnetſte geleiſtet. Unter den berühmteſten ſeiner Luſtſpiele nennen wir die treffliche Frau (Donna di garbo), mit welchem Stücke er ſeine Dichterlaufbahn begann, indem er, dem Juriſtenſtande entſagend, ſich ganz der Poeſie zu widmen beſchloß. Die Donna di garbo ward zuerſt von der Sacchi'ſchen Geſellſchaft (1746), mit

welcher Goldoni ſich vereinigt hatte, dargeſtellt, und machte ihn ſchnell bekannt und beliebt. Die Frau von ſchwachem Kopf (Donna di testa debole) iſt als ein Gegenſtück der erſteren anzuſehen; Le Smanie per la Villeggiatura (die Wuth für das Landleben), in welchem Goldoni mit ihm ſonſt nicht eigener ſcharfer Satyre dieſe Leidenſchaft der Italiener, um jeden Preis und mit Ueberbietung ihrer Mittel die Mode der Villeggiatura mitzumachen, geißelt; La Locandiera (die Gaſtwirthin) u. A. m.

War es Goldoni's ſprudelndem Talente gelungen, den Abbé Chiari nach faſt zehnjährigem Kampfe von der Bühne zu vertreiben, ſo ſollte ihn gleicherweiſe nach kurzem Genuſſe des Sieges ein ähnliches Schickſal treffen. Ihm erhob ſich ein Feind in dem Neffen des früher genannten Grafen Gozzi, in dem geiſtbegabten Carlo Gozzi, der nicht ganz mit Unrecht dem Goldoni den Vorwurf machte, die Poeſie mit ihren höheren phantaſtiſchen Elementen von der Bühne verdrängt, und ſtatt deſſen die nüchterne, unerquickliche, wenn auch beluſtigende und lachenerregende Proſa zu ſeiner Göttin erhoben zu haben. Den heitern, ganz der Wirklichkeit angehörenden Luſtſpielen Goldoni's wollte er ein anderes Element entgegenſetzen, und wie Goldoni es nur mit dem

aller Poesie oft baaren wirklichen Leben zu thun hatte, wollte er hingegen ihm in dem Phantastischen, Feenhaften, über alle Wirklichkeit Hinausgehenden ein Gegengewicht geben. Sein erstes Stück, mit welchem dieses dichterische Kampfspiel begann, waren die drei Pomeranzen. Dieses dramatisirte Mährchen, von der Sacchi'schen Gesellschaft 1761 zuerst zur Darstellung gebracht, gewann sich einen unerhörten Erfolg, und stachelte Gozzi zu neuen Arbeiten und zu neuem Kampfe. Es erschienen immer mehr derartige allbeliebte und allbekannte dramatische Mährchen auf der Bühne, und sie machten mit ihrer zarten, poetischen Anmuth, mit dem Duft ihrer Poesie, mit ihrer gedankenreichen Fülle und ihrer eben so feinen als scharfen Persiflage Carlo Gozzi auf eine Zeitlang zum Sieger über Goldoni.

Mißmuthig, tiefgekränkt verließ Goldoni sein Vaterland, und gab, indem er sich nach Paris wandte, nicht nur seine Heimath, sondern auch seine Sprache auf. Er schrieb in französischer Sprache den Bourru bienfaisant, der 1771 zum ersten Male dargestellt ward, und seinem Namen auf's Neue Glanz und Berühmtheit verlieh, die auch nach Italien zurückwirkten. Aber niemals mochte er sich entschließen,

dorthin zurückzukehren, und er ſtarb in Paris 1792, völlig erblindet.

Das Luſtſpiel feierte um dieſe Zeit in Italien überhaupt ſeine Blüthe, und neben Goldoni und Gozzi machten noch andere begabte Talente ſich vielfach geltend. Wir nennen hier nur Giovanni Gherardo de Roſſi (1754 — 1827), der die Sitten ſeiner Zeit mit ſcharfer ſchneidender Satire, oft nur mit allzu wenig Humor, malte; Albergati Capacelli (1728 — 1804), deſſen Poſſenſpiele reich ſind an ergötzlichen Momenten; Camillo Federici (1760 — 1801); Angelo Nelli; Francesco Antonio Avelloni u. A. m.

Mannigfache Talente für das Luſtſpiel ſind auch in neueſter Zeit in Italien erſtanden, aber ſie haben ſich nicht ihre nationelle Richtung, wie Goldoni, und zum Theil auch Gozzi, zu bewahren gewußt, vielmehr ſind ſie nur Abbilder franzöſiſcher Muſter und haben zum Theil auch von Deutſchland, namentlich von Kotzebue, vielfach geborgt. Bemerkenswerth unter den neueren Luſtſpieldichtern erſcheint Alberto Rota, deſſen Dramen ſich oft durch treffliche Characteriſtik, durch geſunden friſchen Humor, und glückliche, nationelle Färbung auszeichnen. Am bekannteſten iſt ſein Luſtſpiel „der unverheirathete Philoſoph“ (il filo

soso celibe). Ferner kann Giraud angeführt werden, den die Italiener ihren neuen Goldoni nennen, und dessen treffliches Lustspiel Ajo nell' imbarazzo, als der „Hofmeister in tausend Aengsten", auch unter uns hinlänglich bekannt ist. Auch Bon, Meneghezzi u. A. wären zu nennen. —

# Fünfter Abschnitt.

## Das englische Theater.

## 1. Die Vorläufer Shakspeare's.

Wenn das wahre Genie die Nothwendigkeit seiner Sendung auch immer dadurch an den Tag legt, daß es die Hauptfäden seiner Zeit gewissermaßen zu einem Netz in sich zusammenschlingt, und die vorhandenen und vorgefundenen Keime in sich zuerst zur Blüthe verdichtet und als Frucht heraustreten läßt (worin der universale Egoismus des Genie's besteht), so ist es auch keine Herabwürdigung desselben, sondern vielmehr die ehrenvollste Anerkennung seiner Eigenart, welche fordert, daß man ihm das, was es in seiner Zeit vorgefunden, nicht von seinem Werth abzieht, sondern gewissermaßen zurechnet, weshalb auch die Untersuchungen über Shakspeare's Vorläufer von jeher ein besonderes Interesse erregten und mit großer Genauigkeit betrieben worden sind.

Wir haben schon in einem frühern Abschnitt unter den Vorarbeiten, von denen Shakspeare eine nicht

unwesentliche Anregung erhielt, jene zahlreichen historischen Stücke angeführt, welche der Gorbodue des Sackville hinter sich herzog. Auch einige Dichter von hervorragender Bedeutung und glänzender Begabung erblickt man an der Schwelle dieser großen Zeit des englischen Drama's, wie auch einige von unbekannten Verfassern uns erhaltene Productionen, deren Ansehn mehr als ihre Bedeutung hoch angeschlagen zu werden pflegt. Wir wollen von diesen letzteren zuerst handeln, und haben dabei vornehmlich zwei Stücke, welche als besonders einflußreich auf die ganze innere und äußere Darstellungsweise Shakspeare's angesehen werden können, hervorzuheben.

Das eine ist George Green oder der Hürdenmeister von Wakefield (the Pinner of Wakefield), ein nach einer alten Volksballade gearbeitetes und auf den englischen Bühnen häufig aufgeführtes Stück, in reimlosen Jamben.[1] Die darin auftretenden George Green und Robin Hood waren alte beliebte Volksfiguren in England, und das auf sie gebaute Stück mußte ein national-romantisches Interesse haben. Zugleich sehen wir den tapfern und biedern Hürdenmeister von Wakefield für die Rechte

[1] Zuerst in London 1632 gedruckt, wie Langbaine Account of the english dramatic poets p. 342 glaubt.

seines Königs gegen einen aufrührerischen Lord streiten, wofür ihn ein schönes und vornehmes Fräulein mit ihrer Liebe belohnt, indem sie seinetwegen die bedeutendsten Anträge von sich weist. Die Darstellung ist mit frischer Kraft, ohne Rücksicht auf alle sonstigen Regeln und Muster, aus der innern Bedeutung der Situationen geschöpft, und erhebt sich dadurch zu einer poetischen Lebenswahrheit, die allein das Drama zu einer Poesie der Wirklichkeit zu machen im Stande ist, und worin das genannte Stück in der That schon einen wichtigen Uebergang zur freien Darstellungskunst Shakspeare's zeigt.

Dasselbe Interesse hat das zweite Stück Jeronymo oder die Spanische Tragödie, welche sich auf dem Titel ausdrücklich diese Bezeichnung der Tragödie beilegt, die sie durch eine abenteuerliche Anhäufung tragischer Katastrophen zu rechtfertigen sucht.[1] Obwohl dieses Stück durch Prozessionen, Gefechte und Kriegslärmen vorzugsweise auf eine pomphafte Wirkung berechnet ist, so kann es doch auch durch seine kühne und freie, nur den innersten Lebensimpulsen gehorchende Darstellung als eine bemerkenswerthe Vorstufe der Shakspeare'schen dramatischen Kunst gelten.

[1] Beide Stücke, George Green und die Spanische Tragedie, sind abgedruckt in Dodsley Collection of old Plays Vol. III.

Eine zweite spanische Tragödie, welche mit der eben angeführten häufig verwechselt wird, oder vielmehr eine Fortsetzung derselben, schrieb ein alter, in der ersten Zeit der Königin Elisabeth lebender dramatischer Dichter, Thomas Kyd, der zu einer noch größern Verstärkung der Effecte ganz ungeheuerliche Sachen hineinbrachte.[1] Doch machte seine Composition viel Glück, besonders aber die darin gegebene Darstellung des Wahnsinns des alten Jeronymo, worin man Vorklänge der Behandlung des Wahnsinns in Shakspeare's König Lear hat wahrnehmen wollen. Kyd schrieb auch ein Trauerspiel Cornelia (gedruckt London 1595), welches er nach dem Französischen des Garnier (eines Dichters aus Jodelle's dramatischer Schule) bearbeitete. —

Unter Shakspeare's Vorgängern, denen wir entweder eine bedeutende Begabung oder einen besonders wirksamen Einfluß in dieser Zeit beizumessen haben, ist zuerst John Lilly zu nennen, ein Modegenie seiner Zeit, der von der hohen Schule zu Oxford mit dem Grade eines Baccalaureus und Magister hervorging, und sich dann am Hofe der Königin

[1] Es scheint der Titel des Kyd'schen Stücks, welchen Langbaine (a. a. O. p. 334) folgendermaßen anführt: Jeronymo is mad again, or the spanish Tragedy, containing the lamentable end of D. Horatio and Bellimperia, with the pittiful death of Jeronymo, London 1632.

Elisabeth eine Anstellung zu verschaffen wußte. Er führte an diesem Hofe einen besonderen witzelnden Conversationston ein, welchen man auch den Euphuismus nannte, und zwar von dem Lilly'schen Roman Euphues und sein England, oder die Anatomie des Witzes (Euphues and his England or the Anatomy of Witt, durch welchen der Verfasser alle Hofdamen bezaubert und sie mit der Sucht, dieselbe spielerisch witzelnde und in abgeschmackten Controversen sich umherdrehende Sprache in ihrem Kreise anzunehmen, erfüllt hatte. Seine dramatischen Arbeiten bestehen aus neun Stücken, die zum Theil auch unter dem Titel der Hofkomödien, Court Comedies (London 1632), gesammelt worden sind. Die bekanntesten derselben sind: Alexander und Campaspe, eine Tragikomödie, Endymion, eine Komödie (gespielt vor der Königin Elisabeth von den Kindern der Königlichen Kapelle und den Kindern von St. Paul), Galathea, Metamorphose der Liebe (Love's Metamorphosis), des Mädchens Metamorphose (Maid 's Metamorphosis), Mutter Bombie, das Weib im Monde u. a. Der Euphuismus, welchen Lilly durch seinen Roman aufbrachte, war jedoch nicht minder auch in seine Komödien gefahren, die ebenfalls in diesem phantastisch

witzelnden, sylbenstecherischen, in sinnreich sein wollender Albernheit wortverdreherischen Stil gehalten sind. Wenn man bei den komischen Figuren Shakspeare's und in manchen andern Partien seiner Dramen dieselbe Sprache mit besonderer Ergiebigkeit festgehalten findet, so ersieht man aus Lilly's Vorgang, wie hier keinesweges eine persönliche Richtung des Shakspeare'schen Genius vorliegt, sondern der in spielerischen Antithesen sich geistreich und absonderlich vorkommende Zeitgeschmack, der in den exclusiven Lebenskreisen seine Legitimation erhalten, das Bestimmende dabei war.[1]

Eine bei weitem höhere Begabung stellt uns Christopher Marlow oder Marloe, ein Mann von großen und gewaltigen aber verworren durcheinander geworfenen Anlagen, dar, der zum Theil vor Shakspeare, zum Theil aber auch als Zeitgenosse desselben und mit ihm vereint wirkte. In Marlow war ein tragischer Genius ersten Ranges angelegt, der mit Allem ausgerüstet schien, was den ächten Poeten macht. Aber seine tiefgreifende erschütterungsvolle und majestätische Darstellungskraft, welche auf den

[1] Vgl. über Lilly Lanabaine, An account of the engl. dramat. poets p. 328. — Lessing, Geschichte der englischen Schaubühne (a. a. O. S. 191). — Bouterwek, Geschichte der englischen Poesie, I., 196. — A. W. Schlegel, Vorlesungen über drom. Kunst und Literatur. II. 2. S. 208.

tragiſchen Stil Shakſpeare's den unverkennbarſten Einfluß übte, konnte nur in Shakſpeare's ächt künſtleriſcher und rein humaner Natur ſich harmoniſch verarbeiten. In einem wild zerfahrenden Charakter aber wie Marlow wirkte dieſe Gabe wie ein Zauber, der auf die höchſten Höhen der Menſchheit erhebt, aber zugleich in die tiefſten Abgründe niederſchmettert. — Marlow war Student in Cambridge geweſen, und nachher Schauſpieler geworden, wo er in derſelben Geſellſchaft mit Shakſpeare zuſammentraf. Er war zugleich ein Dichter, der in der geiſtigen und ſkeptiſchen Stellung des Jahrhunderts der Reformation eigenthümlich wurzelte, und damit eine Kraft volksthümlicher Wirkung verband, durch die er eigentlich zum Reformator der nationalen Bühne Englands beſtimmt ſchien.

Unter ſeinen ſieben Stücken ragt zuerſt ſein Doctor Fauſt (tragical history) hervor, worin er das Weſen des deutſchen Mythus treffend gefaßt und in einer ungemeinen Vielſeitigkeit ſowohl in ſeinem erſchütternden tragiſchen Element wie in den komiſchen, von ihm mit reichem Witz erfüllten Contraſten ausgebildet hat.[1] Seine Tragödie Eduard II. zeichnet ſich durch

[1] Doctor Fauſtus von Chriſtoph Marlow, deutſch von Wilh. Müller. Berlin, 1818.

eine ungemein kräftige und wahrheitsvolle Charakteristik aus, und einen ächt dramatischen Dialog, der überhaupt zu Marlow's hervorstechendsten Eigenschaften gehört. Auf dem Gipfelpunkt seiner tragischen Manier erblicken wir ihn aber in dem Juden von Malta (the Jew of Malta), einem Stück, das vornehmlich seinen Dichterruhm in seiner Zeit begründet zu haben scheint. Die wilde Grausamkeit seiner Muse ersättigt sich hier in dem Bilde eines jüdischen Wucherers, dessen ausgesuchte Schandthaten den Mittelpunkt der Darstellung bilden. Großartige und geniale Züge wechseln sich darin mit den rohesten und widrigsten Elementen ab, aber Alles ist mit der furchtbaren Erhabenheit eines im Schrecklichen heimischen und über den finstersten Abgründen mit dämonischem Behagen thronenden Geistes durcheinandergemischt.[1] Seine übrigen Stücke sind: Die Herrschaft der Lust oder die leichtfertige Königin (Lust's Dominion or the lascivious Queen, a tragedy), die Pariser Bluthochzeit (Massacre of Paris, with the Death of the Duke of Guise), Tamerlan der Große oder der Scythische Schäfer, und Dido, Königin von Carthago,

[1] Eduard II. steht im II. Bande v n Dodsley Collection of old Plays, der Jude von Malta im VIII.

welches letztere Stück er jedoch nicht allein, sondern in Gemeinschaft mit dem Schauspieler Nash arbeitete.[1]

Marlow galt in seiner Zeit für einen frevelhaften Atheisten, welchen Ruf sein ganzer geistiger und poetischer Standpunkt wie seine sittliche Lebensweise verschuldete. So war auch sein Tod, welcher im Jahre 1593 durch den Dolchstich eines Bedienten erfolgte, grell tragisch. Er traf denselben bei seiner Geliebten, einem gemeinen Mädchen, welches den Dichter durch seine feilen Reize gefesselt hatte, und als er in der Wuth den Dolch zog, um seinen Nebenbuhler niederzustechen, riß ihm dieser die Waffe aus der Hand und brachte ihm damit die tödtliche Wunde bei. —

Nicht minder bedeutsam begabt, aber noch mehr in Leidenschaft und Leichtfertigkeit verfahren, ist Marlow's Freund und Genosse, der unglückliche Dichter **Robert Green**. Sein vielseitig angelegtes und durch eine gelehrte Vorbildung unterstütztes Talent wurde durch ein wildes und charakterloses Leben gebrochen, das er in sinnlichen Genüssen aller Art erschöpfte, durch welches er aber zugleich seine edelsten

[1] Langbaine Account of the engl. dram. poets p. 342. Lessing, Geschichte der englischen Schaubühne (a. a. O. S. 25). — Ueber Marlow's Leben: Cibber Lives of the poets.

und beſten Gaben in ſich vernichtete. Von ſeinen Lebensumſtänden iſt nur wenig bekannt geworden, doch verbrachte er eine Zeit ſeiner Jugend in Italien und Spanien, wo er den Wolluſtbecher des Südens ſchon in vollen Zügen geleert zu haben ſcheint. Er wurde im Jahre 1578 in Cambridge zum Baccalaureus und 1583 zum Master of arts befördert, und ſoll, nach einigen Angaben, in dieſer Zeit auch vorübergehend Pfarrer in der Grafſchaft Eſſex geweſen ſein. Ein unſtäter und ausſchweifender Drang, der ihm nie Ruhe gönnte, trieb ihn aus den Armen einer edlen und trefflichen Frau, mit der er eine kurze Friedenszeit der Liebe auf dem Lande verlebt, hinweg und ſtürzte ihn in die labyrinthiſchen Abgründe Londons, wohin er ſich 1586 begab, um ein genialeo Schwelgerleben, welches ihn dem tiefſten Elend preisgab, zu beginnen. Der glückliche Leichtſinn ſeines Naturells milderte aber wieder die dunklen Elemente ſeiner Laufbahn, welche intereſſante Miſchung auch in ſeinen Schriften erſcheint, die er mit einer ungemeinen Virtuoſität in den mannigfachſten Formen lieferte.[1]

Green's literariſche Thätigkeit theilte ſich ſeltſamer

[1] Vgl. Ludwig Tieck, Shakſpeare's Vorſchule I. Vorrede. — Langbaine, Account of the dram. poets p. 241.

Weise in eine moralische und in eine theatralische. In seinen Schriften der ersteren Art, die in seiner Zeit eine außerordentliche Wirksamkeit und Beliebtheit hatten, scheint er sich selbst bei seinem beständigen Getheiltsein zwischen Ausschweifung und Reue die Gewissensbeichte abgenommen zu haben, was er bald in lyrischer bald in romanartiger Form that. Die große Popularität, welche diese Schriften lange in England behauptet haben, entsprang gewiß aus der innern Lebenswahrheit, mit welcher der Dichter darin seine eigene gebrochene Existenz umgekehrt hatte. Unter seinen dramatischen Arbeiten ist sein Pater Baco am berühmtesten geworden (the honourable history of Fryar Bacon and Fryar Bungy), in dem die übermüthige und leichtblütig dahin gaukelnde Laune des Dichters, mit welcher der alte Zauberer Baco behandelt wird, sich auf dem volksmythischen Grunde behaglich niederläßt. Am Schlusse wird in Weise einer Prophezeiung auf die Zeiten der Königin Elisabeth hingewiesen, als auf die glücklichsten, welche dem englischen Volke bevorstehen. Green war überhaupt zu einem dramatischen Volksdichter begabt, wie es wenige Dichter nach ihm gewesen. In dieser Art war auch sein wüthender Roland, der auf der damaligen englischen Bühne sehr beliebt war.

Viele andere Stücke, die von ihm angeführt werden, ſcheinen nicht allein von ihm herzurühren; wenigſtens nehmen einige engliſche Kritiker an, daß er Manches in Gemeinſchaft mit einem Dr. Lodge gearbeitet habe, namentlich das Stück Ein Spiegel Londons (A Lookingglass for London).[1]

In dieſem Zuſammenhang kann auch noch Thomas Heywood angeführt werden, der engliſche Lope de Vega, der unter der Regierung der Königin Eliſabeth und des Königs Jacob I. lebte. Er war ein Schauſpieler von Allan's Volkstheater und zugleich ein ſo ergiebiger und ſchnellfertiger Theaterdichter, daß er eigentlich gehend und ſtehend Stücke dichtete und mehrere derſelben im Wirthshauſe und auf der Rückſeite der Speiſezettel niederſchrieb. Er ſpielte nicht nur ſelbſt jeden Tag auf der Bühne, ſondern er ließ auch keinen Tag vorübergehen, an dem er nicht wenigſtens einen Bogen geſchrieben hätte.[2] Er ſelbſt ſagt in der Vorrede zu einem ſeiner Stücke, daß er 220 Dramen geſchrieben, von denen aber nur fünfundzwanzig gedruckt worden ſind. Ein großer Theil ſeiner Stücke ſcheint gänzlich verloren gegangen.

[1] Vgl. Langbaine, Account on the dram. poets p. 243.

[2] Vgl. Winstanley Lives of the Poets p. 96. — Langbaine, Account on the dram. poets p. 237.

Beliebt waren in ſeiner Zeit beſonders ſeine Komödien von den vier Zeitaltern, eine Reihe mythologiſcher Stücke, von denen die drei erſten, das goldene Zeitalter (Golden Age or the Lives of Jupiter and Saturn), das ſilberne Zeitalter (Silver Age. a history including the love of Jupiter to Alcmena), und das eherne Zeitalter (the brazen Age), noch dadurch bemerkenswerth ſind, daß der Dichter den Homer in Perſon zur Verrichtung jeder Einleitungs-Pantomime (dumb show) eingeführt hat. Einzelne Stellen ſind darin aus dem Plautus und ſogar aus Ovid's Metamorphoſen überſetzt. Unter ſeinen modern romantiſchen Stücken ſind das durch Güte getödtete Weib (Woman kill'd with Kindnes), eine Komödie voll reizender Verwickelungen (im vierten Bande der Dodsley'ſchen Sammlung [1]), ferner Maidenhead well lost, Love's Mistris or the Queens Masque u. a. am meiſten gekannt geblieben. Ein ſehr tumultuariſches Stück ſind die Four Prentices of London, worin es ſich um Gottfried von Bouillon und um die Eroberung von Jeruſalem handelt, welche ſelbſt auf der Bühne vorſtellig gemacht wird. Auch ſchrieb er ein ſehr

1 Vgl. über dies Stück A. W. Schlegel, Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur, II. 2. S. 272.

merkwürdiges Stück, welches das Leben der Königin Elisabeth behandelt, unter dem Titel: If you know not me, you know no Body, or the troubles of Queen Elizabeth (gedruckt in London 1623), worin er in ganz gemüthlicher und behaglicher Weise die loyalste Verherrlichung seiner Königin walten läßt.

---

## 2. Die englischen Theater zu Shakspeare's Zeit.

Als Shakspeare die ersten Schwingen seines eine neue dramatische Welt gründenden Genius erhob, fand er das Theaterleben Londons schon in einer regsamen und mannigfachen Organisation begriffen. So gab zu Shakspeare's Zeit sieben Haupttheater, welche in verschiedener Weise und Sphäre das Interesse der dramatischen Kunst zu pflegen suchten, nämlich drei Privathäuser, in Blackfriars, in Whitefriars und das Cockpit oder der Phönix in Drurylane; und vier, welche öffentliche Theater genannt wurden, der Globus, auf der Bankseite, die Gardine (the curtain) in Shoreditch, der rothe Ochse (the red Bull) in St. Johns-Street, und

die Fortuna, in Whitecroß-Street, welche beiden letzteren vorzugsweiſe für ein Bürger-Publikum beſtimmt waren.[1] Die Schauſpielhäuſer des Blackfriars und des Globus, in welchen die Stücke Shakſpeare's vorzugsweiſe zur Darſtellung kamen, waren im Beſitz einer und derſelben Schauſpielergeſellſchaft. Außerdem werden noch drei andere vorübergehend beſtandene öffentliche Theater auf der Bankſeite erwähnt: der Schwan, die Roſe, welche beiden frühzeitig wieder eingingen, und die Hoffnung, welches Theater hauptſächlich nur als Biergarten benutzt wurde.

Mehrere der älteſten Theater Londons waren auf Koſten eines reichen londoner Bürgers, Namens Henslow, welcher von einer Leidenſchaft für das Theaterweſen erfüllt war, erbaut worden. Der Henslow'ſchen Schauſpielergeſellſchaft gehörte auch Shakſpeare in ſeinem erſten Verhältniß zur Bühne an, bis er mit dem Theater des Globus in ein beſtimmtes und, wie aus Allem hervorgeht, auch für den Ertrag ſeiner eigenen Stücke bei weitem günſtigeres Verhältniß eintrat. Dies Globustheater, ein achteckiges hölzernes Gebäude, auf der Bankſeite an

[1] Vgl. Wright, Historia Histrionica (hinter Dodsley Collection XII.) p. 343.

dem ſüdlichen Ufer der Themſe gelegen, ſcheint nicht früher als um das Jahr 1596 erbaut worden zu ſein.[1] Die in dieſem Hauſe wie in Blackfriars vereinigte Geſellſchaft, zu welcher auch der berühmte Schauſpieler Burbadge gehörte, führte vorzugsweiſe den Namen der Geſellſchaft der Königlichen Diener, der ihr zuerſt durch ein Patent der Königin Eliſabeth beigelegt worden, was ſpäter Jacob I. als ein beſonderes Privilegium dieſer Truppe beſtätigte. In der Verordnung, welche dieſer König deshalb ausfertigen ließ, werden zugleich die theatraliſchen Gattungen namhaft gemacht, auf welche ſich die Darſtellungen dieſer Schauſpieler erſtrecken durften, und worunter beſonders Komödien, Tragödien, Zwiſchenſpiele, Moral- und Paſtoralſtücke aufgeführt werden,[2] was auf eine ſehr umfaſſende dramatiſche Ausbildung dieſer Truppe ſchließen läßt. Uebrigens ſtrebten faſt alle londoner Theatergeſellſchaften nach ähnlichen Ehrenbenennungen, durch welche ſie ſich von einander unterſchieden.

Den Namen Globus ſcheint das Theater von ſeinem Aushängeſchild erhalten zu haben, welches

1 Vgl. Malone historical account on the english stage p. 65.

2 Vgl. Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe (Amst. 1740) p. 123.

einen die Erdkugel tragenden Herkules, mit der Unterschrift: Totus mundus agit histrionem darstellte. Was sein Verhältniß zu dem Theater in Blackfriars anbetraf, so spielte die Gesellschaft in diesem letzteren, welches schon als ein im Privathause befindliches nur kleinere Räume aufzuweisen hatte, nur solche Stücke, welche auf ein gewählteres und kunstsinnigeres Publikum berechnet waren, wogegen der Globus hauptsächlich zu einem Volkstheater bestimmt war, jedoch immer noch in einem edlern und etwas höhern Stil, als die Gesellschaften im Red Bull und in der Fortuna, welches letztere Theater von dem Schauspieler Edward Alleyn oder Allan, einem Schwiegersohne Henslow's, und zugleich dem Nebenbuhler des Burbadge, im Jahre 1599 ausgebaut und neu eröffnet worden war. Das Globustheater hing zugleich mit einem Biergarten zusammen, und die Besucher wechselten dann mit den Genüssen beider Institute nach Lust und Gelegenheit ab. Wie es scheint, war aber der Globus vorzugsweise zu einem Sommertheater bestimmt[1], wo deshalb auch die Vorstellungen gewöhnlich erst im Monat Mai begannen, während zu Blackfriars das Winterhaus dieser Gesellschaft war. —

[1] Wright, historia histrionica a. a. O. S. 341

Die Schauspielergesellschaft des Globus erscheint uns nun als die eigentliche Wiege der höheren dramatischen Dichtkunst der Engländer, und Shakspeare fand hier die günstigen Elemente vereinigt, um das Ideal einer dramatischen Volkspoesie, wie er sie aus unmittelbar schöpferischem Geist und aus der hohen Naturkraft des Genius hervortreten lassen wollte, vollenden zu können. Auch Ben-Jonson, der kritische Zuchtmeister des englischen Theaters, hatte sich zuerst mit seinen dramatischen Arbeiten dem Globustheater angeschlossen, gründete aber nachher ein eigenes Kindertheater, zu welchem er die schon immer zu dramatischen Aufführungen gebrauchten Chorknaben benutzte. Aus diesen Knaben bildete er unter seiner Leitung und durch seinen Unterricht eine eigenthümliche Schauspielergesellschaft, durch welche er seine polemischen Lustspiele und die Werke anderer Dichter, welche ebenfalls gegen die neuen Richtungen des Globus Opposition machen wollten, zur Darstellung bringen liess. Er erreichte allerdings den vorübergehenden Erfolg, daß sein Kindertheater, in welchem er die einzig richtige Musterwirthschaft für dramatisches Dichten und Darstellen hatte aufrichten wollen, hier und da für vornehmer angesehen und theilweise sogar zu einer Modesache erhoben wurde. Aber

etwas Durchgreifendes und Dauerndes konnte er damit nicht erlangen, sein Kindertheater wurde höchstens ein gutes Seminar für die größeren Theater Londons, welche daraus ihre bestgeschulten Schauspieler zogen, aber die neue dramatische Schöpfung im Globustheater, die dadurch hatte beeinträchtigt und zersetzt werden sollen, mußte unter diesen Anfechtungen nur immer siegreicher hervorgehen. Die durch Ben-Jonson auf dem Kindertheater repräsentirte kritische Partei mußte sich zuletzt als vereinsamt und verlassen bekennen, und Ben-Jonson selbst gab später zwei seiner Stücke, welche er für seine Meisterwerke erklärte, dem Globustheater zur Aufführung.

---

## 3. Shakspeare's dramatischer Genius.

Wir haben uns jetzt mit dem hohen Vollender und Meister des modernen Drama's, William Shakspeare, ausführlicher zu beschäftigen. In ihm erscheint die dramatische Poesie als der höchste Ausdruck der die Wirklichkeit wiederschaffenden Kunst, und es sind darum die Formen, welche zur Erreichung dieses Ziels in Bewegung gesetzt und festgestellt wur-

den, ebenſo wie der Bildungsgang, den ein ſolcher Dichter ſelbſt genommen, einer unabläſſigen und immer neu beginnenden Betrachtung werth, weshalb auch die unaufhörlichen Bemühungen der Kritik um dieſen Dichter, ſelbſt bei manchen kleinlichen und geiſtwidrigen Ausartungen derſelben, immer eine gewiſſe Bedeutung behalten und fortdauernd einflußreiche Reſultate für Weſen und Form der modernen Kunſt in ſich begriffen haben.

Shakſpeare, an der Grenzſcheide der alten und der neuen Zeit Europa's hervortretend, gewinnt auf dieſem Punkt für das innerſte Leben des Menſchengeiſtes ſelbſt eine organiſirende Bedeutung, indem er mit einer gottähnlich geſtaltenden Poeſie der That die wahre Einheit von Schaffen und Denken vollbringt, welche in den ſkeptiſchen und philoſophiſch dialektiſchen Richtungen der letzten Jahrhunderte durch die Alles unterhöhlende Reflexion zu feindlichen Gegenſätzen auseinandergeriſſen geweſen. In ihm fügt ſich die chriſtliche Welt wieder zu einem geſunden und natürlichen Ganzen zuſammen, und in ſeinem Reich, in dem er alle Gegenſätze des ſchöpferiſch dahinbrauſenden Lebens freigelaſſen, in dem ſich alle Stürme austoben, alle Leidenſchaften verglühen, alle Neigungen verduften können, in ſeinem Reich iſt zu-

gleich der hohe Frieden der göttlichen Schöpfung angesagt, die gemessenen Ordnungen aller Dinge und Gestalten sind in einem ewigen Sinn und nach dem unendlichen Maaß himmlischer Gerechtigkeit selbst aufgerichtet, und mit der leichthinwallenden Hand des Weltenmeisters befestigt.

Shakspeare trat zu einem Zeitpunkt auf, welcher der günstigste für das Werden eines großen Dichters genannt werden muß. Dies ist nämlich der Moment, wo alte und neue Bildungselemente der Völker sich mischen und daraus eine allgemeine productive Bewegung der Zeit entstanden ist, die immer einen fruchtbaren Boden für das Genie abgiebt und ihm eine auf entfernte Zeiten hinausreichende Wirksamkeit sichert.

Die Herrschermacht des Genies besteht dann eben darin, diese neue Geistesbewegung entscheidend an seine Individualität zu fesseln, und ihr dadurch bestimmte Züge und in der höchsten Vollendung der Form die tiefste Erschöpfung ihres Inhalts zu geben. Die neuen Bildungstypen des modernen Geistes, um deren harmonische Verschmelzung und dramatische Gestaltung es sich für Shakspeare handelte, hatten sich in der durch die Regierungszeit der Königin Elisabeth bezeichneten Epoche in England entschieden genug angedeutet.

Es war auf der einen Seite das Bildungsleben der antiken Welt, welches mit den auf der andern Seite gleichzeitig erwachten neuen Trieben und Kräften der modernen Völkerwelt zusammentraf, und nicht bloß Sache gelehrter Aneignung bleiben wollte, sondern sich in die innerste Productivität des neueren Völkergeistes eindrängte. Dieser eine Gegensatz, in dem sich antike und romantische Formen einander gegenüberstanden, hatte noch einen anderen neben sich, welcher die Gegenüberstellung der abgelaufenen feudalen, dämonischen und magischen Zeit des Mittelalters mit einer neuen Epoche der auf sich selbst gestellten Vernunft, der Wissenschaft und der Aufklärung in sich schloß.

Diese verschiedenen Elemente in einen schöpferischen Guß zu bringen und darin eine neue siegreiche Gestalt wahrhaft moderner Völkerbildung aufzuzeigen, sollte vorzugsweise eine Aufgabe des englischen Geistes werden. Während die Deutschen in diesem Drange ihren Kirchenglauben reformirten und inwendig neue Keime einer universalen Nationalbildung ansetzten, die Franzosen und Italiener aber in dieser Zeit nur eine künstliche, halb gelehrte, halb nationale Combination daraus schufen, stehen die Engländer hier voran als originale Gestalter und Durcharbeiter

des modernen Völkergeiſtes, dem ſie ſein eigenes Recht durch die Abſchließung und Vollendung ihrer heimathlichen Bildungsformen widerfahren laſſen. Sie bezwingen auf dieſer Höhe ihrer neuen Nationalbildung die dunkle und von der Schwere des gefeſſelten Geiſtes angehauchte Romantik des Mittelalters, und laſſen daraus eine von jenen Elementen abgeklärte romantiſche Poeſie hervorgehen, welche die wahre Poeſie der Freiheit iſt, und auf dem Grunde des bewußten und ſich klar gewordenen Geiſtes eine weite und reichgegliederte Hingebung an Natur, Menſchenleben und Geſchichte entfaltet.

In dieſer neuen Geiſtesbewegung finden ſie ſich auch mit den Anforderungen der antiken Welt auf das Entſchiedenſte ab, indem ſie ſich durch die Antike nicht zu unfruchtbaren Nachahmungen und künſtlichen Miſchungen hinreißen laſſen. Dieſe letzteren bleiben zwar auch hier nicht ganz aus, aber ſie ſtehen als untergeordnete und vereinzelte Unternehmungen bei Seite, während die Weiſe, in welcher Shakſpeare die Verſchmelzung der Antike innerhalb der eigenſten Formen des Nationalgeiſtes vollbringt, ſiegreich die Oberhand behält und ſich als die wahre Norm dafür hinſtellen kann.

Die antiken Formen konnte Shakſpeare für ſeine

frei aus ſich hervortretenden Schöpfungen nicht brauchen, er mußte darin ſein eigener Geſetzgeber bleiben, aber er erſetzte das hohe Schönheitsmaaß der Antike, welches ſich an individuell beſchränkten Lebensbewegungen erfüllen konnte, durch die freie und entfeſſelte Schönheit einer Lebenspoeſie, die in dem unendlichen Bereich menſchlichen Thuns und Leidens Stoff und Form empfängt. Aber in der wahrhaften Erfaſſung und Verarbeitung des antiken Volksgeiſtes, wie ſie Shakſpeare namentlich in ſeinem Julius Cäſar und im Coriolan gezeigt, bewies er, was aus der Antike im Verhältniß zum modernen Kunſt- und Volksgeiſt gemacht werden müſſe.

In dieſer eigenthümlichen und ruhmvollen Stellung, welche wir die engliſche Nation beim Beginn der neuen Weltepoche einnehmen ſehen, läßt ſie zugleich ihren innerſten germaniſchen Bildungskern, als das eigentlich productive und geiſtig ſchaffende Element in ihr, hervortreten. Shakſpeare ſelbſt, deſſen Poeſie das vereinigende und tragende Element dieſer neuen engliſchen Nationalbildung wird, erſcheint uns vorzugsweiſe als der Dichter germaniſchen Geiſtes, welcher denſelben in ſeiner urſprünglichen Naturfülle und Gemüthsinnigkeit zugleich zur Schönheit und Feſtigkeit der Geſtalt bringt, und darum auch in die-

ſer Bedeutung ſeine andere Heimath in Deutſchland ſelbſt finden mußte, indem er für das Herüber- und Hinüberleben der verwandten Volksſtämme ein wahrhaft weltgeſchichtlicher Repräſentant geworden iſt.

Shakſpeare ergriff die Form des Drama's, um vorzugsweiſe in ihr das große Werk der freien romantiſchen und geſchichtlichen Lebenspoeſie, die ſeine Aufgabe war, zu geſtalten. Wie die griechiſche Tragödie als das vollendete Lebensbild des Volkes erſcheint und in dieſer auf dem Gipfel ſeiner hiſtoriſchen Exiſtenz ſich ausbildenden Form die reife und vollſaftige Frucht des ganzen Nationalbewußtſeins zuſammenfaßt, ſo war es auch wieder das Drama, welches in Shakſpeare den modernen Kunſt- und Weltgeiſt in ſeiner vollendetſten Form zur Erſcheinung bringt, und dazu auch die moderne Vielbeweglichkeit der Form, die aus der Allſeitigkeit des Inhalts entſpringt, für ſich in Anſpruch nehmen muß.

Das moderne Drama, als deſſen Gipfelpunkt und Norm wir die Shakſpeare'ſche Poeſie betrachten, hat die Schickſalsidee, welche in der antiken Tragödie als ein außerhalb der Menſchenwelt liegendes, netzartig ausgeſpanntes Syſtem daſteht, in die Bewegungen des thatſächlichen Lebens ſelbſt unendlich zertheilt, und dadurch dieſen großartigen Raum für die Men-

ſchenwelt gewonnen, welcher in dem antiken Drama zum großen Theil durch die unausweichlichen Veranſtaltungen der Götter beſetzt war.

Das Schickſal waltet auch in Shakſpeare's Lebensdarſtellungen mit ſeiner die individuelle Menſchenkraft überragenden Gewalt, deren niederſchmetterndes, ſcheinbar ungerecht beſtimmendes und oft nur im grauenvollſten Untergang den Sieg gewährendes Weſen Niemand ergreifender dargeſtellt hat, als dieſer Dichter. Aber er nimmt dem Schickſal gewiſſermaßen ſeine unangreifbare Geſtalt, indem er es aus der antiken Maſchinerie der Götter ächt modern in ein freies Product des menſchlichen Willens umſetzt. Der moderne Dramatiker macht den Menſchen zum Gott ſeiner Thaten, indem er ihm das Beſtimmungsrecht über ſich ſelbſt zurückgiebt, und dadurch den wahrhaft dramatiſchen Anſtoß und Conflict in ſein Leben bringt.

Dieſe Freiheit des menſchlichen Willens, als die Hauptbewegerin des modernen Lebensdrama's, iſt aber ein nicht minder gefährliches Geſchenk, als die Zweideutigkeiten und ſymboliſchen Sylbenſtechereien der antiken Schickſalswelt waren. Der Menſch muß hier für ſich ſelbſt einſtehen, er muß die innerſten Triebe und Kräfte der menſchlichen Natur erſchöpfen,

weil er ſein Daſein rein aus ſich ſelbſt vollenden ſoll, und ſo wird ſein Sturz um ſo härter, ſeine Vernichtung um ſo umfaſſender und ungeheuerer, wie auch ſein Glück, ſeine Liebe, ſein Humor um ſo ausſchweifender und geſättigter, je mehr es der Menſch ſelbſt in ſeiner perſönlichen Eigenart iſt, der in dieſen Zuſtänden ſich ſelbſtmächtig hervorbringt.

Das moderne Drama, wie es Shakſpeare geſtaltet, zeigt ſein Grundweſen vornehmlich darin, daß es Alles, was es in ſein Bereich zieht, dramatiſch macht und in Handlung ſetzt, während das antike Drama noch ein ganzes Element in ſich beſtehen laſſen mußte, das es nicht in die dramatiſche Handlung ſelbſt hereinnehmen konnte, ſondern gewiſſermaßen als ein bevorrechtetes Gebiet außerhalb derſelben anzuerkennen hatte. Dies war eben dieſer göttliche Schickſalshintergrund, den das moderne Drama in die menſchliche Handlung ſelbſt herübergezogen und menſchlich dramatiſch gemacht hat. Indem dies Götterprivilegium der antiken Tragödie geſchwunden iſt, hat damit das moderne Drama ſich überhaupt das unbedingte Darſtellungsrecht an allen Gegenſtänden und Vorkommniſſen des wirklichen Lebens zugewieſen, und es hat deshalb ſein charakteriſtiſches Beſtreben auch darin, daß es Alles, was zur Handlung gehört, möglichſt

wirklich vor den Augen des Zuschauers geschehen lassen will.

Mit dem geheimnißvollen und bevorrechteten Hintergrund, in den sich die antike Tragödie verlieren durfte, hat das moderne Drama auch alle Berufungen auf eine hinter der Scene liegende Welt, alle Vorbehalte des hinter der Scene Geschehenden aufgegeben. Der moderne dramatische Geist, der dies eben dadurch ist, daß er Alles in dramatische Handlung auflösen will, erfüllt darin die moderne Lebensbestimmung überhaupt, die dahin geht, daß der Geist Nichts mehr als ein fremdartiges und unverarbeitetes Element sich gegenüber bestehen zu lassen vermag, sondern jeden Gegensatz sofort an sich ziehen und im Kampf und in der Vereinigung mit ihm das ächte Lebensloos erfüllen muß. Diese unerschöpfliche dramatische Quelle des modernen Lebens muß der Dichter in jedem Stoff öffnen und fließen lassen. Dies ist das ebenso tiefe als unendlich klare Geheimniß der Shakspeare'schen Darstellungskunst, wodurch sie das Wesen des modernen Drama's in ewigen und unvergänglichen Typen festgestellt hat.

## 4. Shakſpeare's Leben.

William Shakſpeare (deſſen Namen auch Shakeſpear und Shakspere geſchrieben wird und von ihm ſelbſt verſchiedenartig orthographirt worden zu ſein ſcheint), wurde zu Stratford am Fluſſe Avon in Warwickſhire im April des Jahres 1564 geboren. Wie die meiſten bedeutenden Geiſter der neueren Zeit, deren Aufgabe es iſt, das Bildungsleben der Nationen fortzubewegen, ſtammte auch Shakſpeare aus einer Familie des dritten Standes ab, und zwar aus einer, deren Mitglieder faſt ſämmtlich Gewerbtreibende, auch Landwirthe geweſen.

Um ſo ſeltſamer iſt es, daß ſein Vater, John Shakſpeare, der nacheinander verſchiedene Gewerbe getrieben, und erſt Handſchuhmacher, dann Fleiſcher und zuletzt Wollhändler geweſen, ein adliges Wappen führen durfte, was ihm durch eine förmliche Urkunde ſowohl wegen ſeiner Verdienſte um die Stadt, als wegen ſeiner Verheirathung mit der aus einer alten angeſehenen Familie abſtammenden Mary Arden (der jüngſten Tochter Robert Ardens aus Wilmecote in Warwickſhire) verſtattet worden war.[1]

Shakſpeare wurde ſchon als Kind vielfach zur

[1] Augustine Skottowe, the life of Shakspeare (London 1824) I. 4.

Beihülfe bei den Geschäften seines Vaters gebraucht, was die an sich schon mangelhafte Schulbildung, welche er erhielt, noch mehr zerstückeln mußte. Nachdem er seine Schuljahre zurückgelegt, scheint er bereits das Gewerbe seines Vaters ganz übernommen zu haben, wie er sich auch in dieser Zeit, wo er kaum achtzehn Jahre alt war, schon verheirathete, und zwar mit Anna, der Tochter von Richard Hathaway, die acht Jahre älter war als ihr Gatte. Obwohl Shakspeare's Schwiegervater ein wohlhabender Pachter (zu Shottery in der Nähe von Stratford) war, so verbesserte sich doch seine dürftige Lage durch diese Heirath auch nicht einmal äußerlich.

Der große Genius, der hier noch wie in einem unbewußten Traumzustande vegetirte, sollte auf dieser Vorstufe nur das Glück erleben, frühzeitig und reichlich Vater zu werden, denn seine Frau gebar ihm im Jahre 1583 eine Tochter Susanna, und achtzehn Monate später wieder ein Zwillingspaar, Sohn und Tochter, welche er Hamneth und Judith taufen ließ, und von denen der erstere in seinem zwölften Jahre wieder verstarb.

Auch scheint Shakspeare in Stratford nicht in der besten Genossenschaft gelebt zu haben, und er nahm öfter an Streifzügen zur Bestehlung eines Thiergar-

tens in Cherlecot Theil, deſſen Eigenthümer, Sir Thomas Lucy, ſich vorzugsweiſe an Shakſpeare hielt und ihn wegen Wilddiebſtahls gerichtlich belangte. Hier ſcheinen ſich zuerſt die poetiſchen Schwingen des jungen Shakſpeare geregt zu haben, und er hefte te eine Spottballade an die Thür ſeines erzürnten Gegners. Doch veranlaßte ihn dieſer Handel bald darauf, ſeinen Geburtsort, den Sitz häuslicher Sorgen und unbeſtimmten befriedigungsloſen Trachtens zu fliehen und ſich nach London zu begeben.

Die Zeit ſeines Abganges von Stratford kann nicht beſtimmt angegeben werden. Es war aber nicht ſo unweſentlich, daß Shakſpeare gerade an dieſem armſeligen Ort die erſten eindrucksfähigen Jahre ſeines Lebens verbrachte. Es lebte nämlich hier ein Völkchen, das eine große Theaterliebhaberei in ſich beherbergte und deshalb ein ergiebiger Boden für umherziehende Schauſpielergeſellſchaften war, die hier häufig ihr Quartier aufſchlugen. Shakſpeare empfing hier ſchon als Kind ungemein lebhafte theatraliſche Einwirkungen und machte Bekanntſchaft mit Schauſpielern und ihrem bunten, die Phantaſie anlockenden Treiben. Seine Gedanken mochten deshalb ſchon frühzeitig der Bühne als einem Ideal ſeines Lebens zugewendet ſein.

So trieb ihn denn auch in London der Zug ſeines Herzens und vielleicht lange ſchon heimlich gehegter heißer Wünſche ſogleich dem Theater zu. Daß er hier zuerſt Pferdehalter an den Thüren der Schauſpielhäuſer geworden, iſt eine früher mehrfach angenommene Sage, die zum Theil ſich auch darauf zu ſtützen ſchien, daß in damaliger Zeit die Gewohnheit beſtand, in's Theater zu reiten. Dieſe Anekdote iſt aber längſt den Anfechtungen der engliſchen Kritik, beſonders des Steevens, erlegen, und damit iſt zugleich das ſo ſinnreich ausgedachte Inſtitut der Shakſpeare-Jungen (Shakspeare-boys) in Nichts zerfallen, welches darauf begründet worden war, daß Shakſpeare jenen Erwerb mit einer Geſchicklichkeit und Beliebtheit betrieben, die ihn bald zu einer förmlichen Organiſation dieſes Geſchäfts gelangen ließ, indem er noch andere Jungen dazu in ſeinen Dienſt nahm.[1]

Es ſcheint vielmehr gewiß, daß Shakſpeare bald nach ſeiner Ankunft in London ſchon eine kleine Anſtellung als Schauſpieler bei irgend einer Bühne erhielt, wo er in untergeordneten Rollen beſchäftigt wurde. Sein Name kommt nachher unter den Liſten der engliſchen Schauſpieler, welche den alten Stücken

[1] Vgl. Eſchenburg, über W. Shakſpeare (Zürich 1787) S. 4.

vorgedruckt zu werden pflegten, häufig vor, wobei jedoch nicht die Gattung der Rollen angegeben wurde. Doch scheint es, daß Shakspeare als darstellender Künstler nicht auf derselben Höhe gestanden, auf der wir ihn in seinen berühmten dramaturgischen Vorschriften im Hamlet erblicken, welche zeigen, daß er im Verhältniß zur theatralischen Kunst einen sehr bewußtvollen und tiefbegründeten Standpunkt eingenommen.[1]

Rowe hat herausgebracht, daß sich Shakspeare am meisten als Geist in seinem Hamlet hervorgethan habe. Außerdem scheint er in seinen eigenen Stücken den Adam in Wie es Euch gefällt, den Duncan in Macbeth, und Heinrich IV. wie Heinrich VI. gespielt zu haben. Vorzugsweise aber waren es alte Partieen, die ihm auf der Bühne übertragen wurden.

In welchem Jahre Shakspeare den Anfang machte, eigene dramatische Productionen für die Bühne zu liefern, hat nie mit einiger Bestimmtheit festgestellt werden können. Die äußeren Vortheile eines Bühnendichters waren auch in jener Zeit nicht eben die glänzendsten. Die dramatischen Schriftsteller waren

1 Wright, Historia Histrionica, sagt mit seinem sehr gültigen Zeugniß: Shakspeare was a much better poet than player.

in der Regel arm und hingen von der Willkür der Theater-Eigenthümer ab, welche für ein neues Stück selten mehr als sechs bis sieben Pfund bezahlten und dafür das ausgedehnteste Eigenthumsrecht an dem Drama in Besitz nahmen.

So findet man, daß der berühmte Ben-Jonson den reichen und filzigen Theater-Unternehmer Henslowe um „fünf Schilling" angehen mußte, um die er in Verlegenheit war. Noch schlimmer war das Ansehen, welches die Schauspieler der damaligen Zeit genossen. Sie standen nur im Range von Bedienten, und wurden auch gesellschaftlich als solche behandelt, wenn sie im Hause irgend eines vornehmen Patrons Darstellungen zu geben hatten.

Um so bemerkenswerther ist die ausgezeichnete persönliche Stellung, welche Shakspeare in London gewann, indem er in allen Kreisen, sowohl beim Volke wie in der hohen aristokratischen Welt und am Hofe der Königin Elisabeth, für den gefeierten Liebling des Tages galt. Shakspeare war auch darin der Glückliche und Außerordentliche, daß er das Kreuz des Verkanntwerdens, welches der Genius in seiner Zeit gewöhnlich auf sich nehmen muß, nicht zu tragen hatte, sondern umrauscht und angefeuert von einer Popularität, wie sie nur je ein Dichter

bei ſeinen Lebzeiten geſehen, ſeine ſchöpferiſchen Bahnen immer ſicherer wandeln konnte. Dieſe reine und unverkümmerte Vollkraft des Genius, die ihm gegönnt war, geht auch aus der leiblichen und geiſtigen Friſche ſeiner Dichtergebilde, die wie vom Thau des erſten Schöpfungsmorgens blitzend daſtehen, hervor. Wo aber die unausbleiblichen Bitterkeiten und Widerſprüche des Daſeins auch den Dichter auf ſeiner ſonnigen Höhe erreichten, hat er ſie als Probleme des Lebensdrama's in ſeine Poeſie hineingetragen und den Tiefſinn ſeiner bedeutendſten Schöpfungen dadurch bereichert.

Unter ſeinen vornehmen Freunden und Gönnern iſt beſonders der Graf von Southampton zu nennen, der auch durch ſeine Freundſchaft mit dem Grafen von Eſſex in damaliger Zeit berühmt war, und nicht minder mit dem von ihm geliebten Dichter ein zärtliches und inniges Verhältniß angeknüpft hatte. Wie ſehr Shakſpeare dieſe Neigung von innen her theilte, geht aus der Zueignung ſeiner Gedichte Venus und Adonis und Lucrezia, welche er im Jahre 1593 und 1594 dem zwanzig und einundzwanzig Jahre alten Lord widmete, ſehr lebhaft hervor. Southampton ſoll ihm einmal zu einem Kauf, welchen Shakſpeare beabſichtigte, tauſend Pfund geſchenkt

haben, und dies legte, wie es scheint, den Grund zu des Dichters Wohlhabenheit, in der wir ihn in der späteren Zeit seines Lebens begnügt und behaglich antreffen.

Auch die Königin Elisabeth erwies sich mannigfach als eine Gönnerin des Dichters und seiner Werke, wofür auch Shakspeare durch einige Anspielungen in seinen Stücken, namentlich im Sommernachtstraum und in Cranmer's Prophezeiung am Schluß Heinrichs VIII. sich dankbar zeigte. Ihr Lieblingscharakter, welchem die jungfräuliche Königin vornehmlich ihre Aufmerksamkeit zugewandt hatte, war der Fallstaff in den beiden Theilen Heinrichs IV., und Elisabeth konnte sich in ihrem Wohlgefallen an dem fettwanstigen Schelm so wenig ersättigen, daß sie ausdrücklich befahl, Fallstaff möge auch noch als Verliebter vor ihr erscheinen. Dies gab bekanntlich dem Dichter Veranlassung, die lustigen Weiber von Windsor zu schreiben, welche Komödie Shakspeare in vierzehn Tagen vollendete.

Diese Gunst des Hofes erhielt sich für Shakspeare auch unter dem Nachfolger der Elisabeth, König Jacob, fort, der die Schauspieler des Globe, und unter diesen besonders Laurence Fletcher, William Shakspeare und Richard Burbage, bei der Bestätigung

des Privilegiums ihrer Gesellschaft ausdrücklich zu dem Rang der Königlichen Dienerschaft erhob. Die dermaßen erhöhten Schauspieler wurden nun gleich den andern Beamten des Königlichen Haushalts vereidigt, und ihre Vergünstigungen bestanden unter Anderm auch darin, daß ihnen alle zwei Jahre vier Ellen Scharlachtuch zu einem Mantel und eine Viertel Elle Sammet zu der Kappe bewilligt wurden.

Bei allem Interesse, welches die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger Jacob für Shakspeare und die Bühne hatten, betraten beide jedoch niemals das öffentliche Theater, sondern die Schauspieler wurden zu Hofe beschieden, wenn sie spielen sollten, und empfingen dafür eine besondere Bezahlung, zu der nach Umständen noch die Königliche Gnade eine Spende hinzufügte.[1]

Nachdem Shakspeare, wie wir schon früher bemerkt haben, seinen künstlerischen Antheil am Globustheater, durch welchen sich seine Stellung in London entschieden, auch dahin ausgedehnt hatte, daß er von den Einnahmen des Theaters einen bestimmten Theilgewinn ziehen durfte, scheint er nicht mehr lange als Schauspieler aufgetreten zu sein, sondern sich nur der oberen Leitung des Theaters und seinen eignen dra-

[1] Skottowe, Life of Shakspeare. I. p. 33.

matiſchen Arbeiten gewidmet zu haben. In der Liſte der Darſteller von Jonſon's Sejanus (1603) findet man zum letzten Male den Namen Shakſpeare als Schauſpieler aufgeführt.

Shakſpeare verbrachte die letzten Jahre ſeines Lebens in einer gemüthlichen Zurückgezogenheit in ſeiner Geburtsſtadt Stratford, wo er ſein erworbenes, wahrſcheinlich nicht unbeträchtliches Vermögen in einem eigenen Beſitzthum anlegte, welches New Place hieß und das er im Jahre 1597 ankaufte.

In welchem Jahre er ſich dorthin begeben, um hier fern von London der Ruhe zu leben, hat von ſeinen vielen biographiſchen Forſchern nicht genau ermittelt werden können. Es ſcheinen aber nur wenige Jahre vor ſeinem Tode geweſen zu ſein, welche er in dieſem heimathlichen Friedens-Aſyl verlebte. In dem Garten dieſer ſeiner ländlichen Niederlaſſung pflanzte er mit eigener Hand den berühmten Maulbeerbaum, der ſeitdem ſeine eigene Geſchichte bekommen und Jahrhunderte hindurch als ein ſinniges Ehrengedächtniß des Meiſters geblüht hat.[1]

Shakſpeare ſtarb am 23. April des Jahres 1616, und zwar, nach der Bemerkung Malone's, an ſeinem

[1] Die Geſchichte dieſes Baumes ausführlicher bei Skottowe, Life of Shakspeare I. p. 121

Geburtstage, obwohl gegen dieſe letztere Annahme mancherlei Einwendungen ſtattgefunden haben, auf die wir uns aber hier nicht einlaſſen wollen. Der Dichter hatte ſein zwei und funfzigſtes Lebensjahr erreicht, als er, nach einem ſo vollſtändig und kräftig ausgelebten Daſein, wie es nur Wenigen vergönnt worden, auf dem Gipfel ſeiner Laufbahn und im Vollgenuß ſeiner unſterblichen Erfolge dahinſchied.

---

## 5. Ausgaben und Reihenfolge der Shakſpeareſchen Stücke.

Wieviel der dem Shakſpeare gewöhnlich zugeſchriebenen Dramen ihm in der That angehören, und in welcher Reihenfolge ſie abgefaßt ſein mögen, iſt häufig der Gegenſtand mühevoller Unterſuchungen geworden, die theils vom Standpunkt gelehrter Kritik theils mit enthuſiaſtiſcher Vorliebe für Shakſpeare geführt worden.

Es gab eine Zeit, wo kaum irgend ein altes engliſches Stück ohne Namen ſeines Verfaſſers aufgefunden werden konnte, daß nicht die Möglichkeit verſucht wurde, es für ein Jugendproduct Shakſpeare's aus-

zugeben oder wenigstens irgendwie seine bearbeitende Hand dabei im Spiele sein zu lassen. In Deutschland haben A. W. Schlegel und Ludwig Tieck in dieser Weise der Kritik mit besonderer Herzenslust gewirthschaftet. Man hat es mit der Hervorsuchung von Shakspeare's dramatischen Studien ebenso gemacht, wie in der Malerei mit den Studien und Jugendversuchen Raphael's, bei denen fast auf das erste Knabenalter zurückgegangen wurde.

Soviel hat sich wohl als gewiß herausgestellt, daß 35 von Shakspeare's Dramen entschieden für ächt angesehen werden können. Inwiefern andere häufig unter seinem Namen aufgeführte entweder Jugendarbeiten des Dichters sind, oder Bearbeitungen fremder Stücke, die er zum Behuf einer Aufführung auf seinem Theater vorgenommen, oder auch gemeinschaftlich mit anderen Dichtern entstandene Producte, kann von der Shakspeare'schen Kritik nur in sehr wenigen Fällen der Gewißheit näher gebracht werden.

Als gänzlich abgewiesen zu betrachten sind die Stücke Locrin, die alten Bearbeitungen des Lear und des König Johann, der lustige Teufel von Edmonton, welche namentlich Ludwig Tieck dem Shakspeare zuzuweisen gestrebt.[1] Die Geburt des Merlin

[1] Ludwig Tieck: Altenglisches Theater (Berlin 1811), worin er die genannten Stücke geradezu als Arbeiten Shakspeare's übersetzt hat.

(The birth of Merlin) hat er anerkanntermaßen mit William Rowley zusammen gedichtet, einem Dramatiker, von dessen Lebensumständen man sonst fast gar nichts weiß, und der auch mit andern Bühnendichtern dieser Zeit, wie Heywood, Middleton, Webster, mehrfach zusammen gearbeitet. Jedenfalls aber hätte wohl der Merlin verdient, unter die Werke Shakspeare's aufgenommen zu werden.[1]

Für zweifelhaft hat man von jeher den Arden von Feversham, die schöne Emma (ein von einigen englischen Kritikern auch dem Green vindicirtes Stück), die Verklagung des Paris, Mucedorus, Eduard III., den Londoner verlorenen Sohn, Thomas Lord Cromwell, Sir John Oldcastle, Ein Trauerspiel in Yorkshire, die Puritaner oder die Witwe von Wattingstreet, Pericles, Prinz von Tyrus u. a. angesehen.[2]

Die fünf und dreißig Dramen aber, bei welchen sich alle äußern und innern Zeugnisse für ihre

[1] Langbaine, Account on the dram. poets p. 428. — Uebersetzt ist der Merlin in Shakspeare's Vorschule, von Tieck.

[2] Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dram. Kunst und Literatur. II. 2. S. 23 flgd. Schlegel suchte einem Theil dieser Stücke die Aechtheit zu erstreiten, besonders dem Pericles, den auch Dryden als ein Shakspearesches Drama anerkennen wollte, dem Londoner verlorenen Sohn (bei dem er sich auf Lessing's ähnliches Gutachten beruft), dem Thomas Lord Cromwell, Sir John Oldcastle Erster Theil, und dem Trauerspiel in Yorkshire, welche letzteren drei Stücke er sogar für die „reifsten und vortrefflichsten Werke Shakspeare's" erklären will.

Aechtheit als vollgültig vereinigen, sind der Reihenfolge nach, in der sie bei dem Dichter hervorgegangen, wohl nur mit einiger Annäherung zu bestimmen. Es ist dabei die Ordnung, welche Malone (in seinem Attempt to ascertain the chronological order in whith the plays of Shakspeare were written. 1778), unter Shakspeare's Stücken herzustellen gesucht, wohl noch immer als die begründetste anzunehmen, weshalb wir uns auch hier derselben mit einigen Abweichungen anschließen wollen:

1. Heinrich VI. Erster Theil . . . . . 1589.
2. Heinrich VI. Zweiter Theil . . . . . 1591
3. Heinrich VI. Dritter Theil . . . . . 1591.
4. Ein Sommernachtstraum (A Midsummer Nights Dream) . . . . . 1592.
5. Komödie der Irrungen (Comedy of Errors) . . . . . 1593.
6. Zähmung der bösen Sieben (Taming of a Shrew) . . . . . 1594.
7. Verlorene Liebesmühe (Love's labours lost) . . . . . 1594.
8. Zwei Edelleute von Verona (Two Gentlemen of Verona) . . . . . 1595.
9. Romeo und Julia . . . . . 1595.
10. Hamlet . . . . . 1596.

11. König Johann . . . . . 1596.
12. König Richard II. . . . . 1597.
13. König Richard III. . . . . 1597.
14. Heinrich IV. Erſter Theil . . . . . 1597.
15. Heinrich IV. Zweiter Theil . . . . . 1598.
16. Der Kaufmann von Venedig . . . . . 1598.
17. Ende gut Alles gut (All's well that end's well) . . . . . 1598.
18. König Heinrich V. . . . . 1599.
19. Viel Lärm um Nichts (Much ado about nothing) . . . . . 1600.
20. Wie es Euch gefällt (As you like it) 1600.
21. Die luſtigen Weiber von Windſor (the merry Wives of Windsor) . . . . . 1601.
22. König Heinrich VIII. . . . . 1601.
23. Troilus und Creſſida . . . . . 1602.
24. Maaß für Maaß (Measure for Measure . . . . . 1603.
25. Das Winter-Märchen (The Winter's Tale) . . . . . 1604.
26. König Lear . . . . . 1605.
27. Cymbeline . . . . . 1605.
28. Macbeth . . . . . 1606.
29. Julius Cäſar . . . . . 1607.
30 Antonius und Cleopatra . . . . . 1608.

31. Timon von Athen . . . . . 1609.
32. Coriolan . . . . . 1610.
33. Othello . . . . . 1611.
34. Der Sturm (the Tempest) . . . . . 1612.
35. Der heilige Drei-Königs-Abend (Twelft Night). Was Ihr wollt . . . . . 1614.

Es dauerte ſieben Jahre nach dem Tode Shakſpeare's, ehe eine vollſtändige Ausgabe ſeiner dramatiſchen Werke unternommen wurde. Bei ſeinen Lebzeiten waren nur vierzehn ſeiner Stücke in einzelnen Quart-Ausgaben im Druck erſchienen, nämlich Richard II., Richard III., Romeo und Julia, Verlorene Liebesmühe, Heinrich IV. Erſter und zweiter Theil, Heinrich V., der Kaufmann von Venedig, der Sommernachtstraum, Viel Lärmen um Nichts, die luſtigen Weiber von Windſor, Hamlet, Lear, Troilus und Creſſida. Es lag wohl in dem weſentlichen Intereſſe der Theater-Directionen, diejenigen Dramen, welche die Stütze ihrer Bühne geworden waren, ſo lange als möglich handſchriftlich zu belaſſen und nicht durch den Druck zum Vortheil anderer Theater-Unternehmer zu veröffentlichen.

Dieſer Umſtand erklärt es ſowohl, daß Shakſpeare's Stücke ſelbſt ſo lange nach ſeinem Tode noch ungeſammelt blieben, als man es ihm auch zuzu-

ſchreiben haben mag, daß Shakſpeare ſelbſt, nachdem er am Gewinn betheiligter Miteigner des Globus-Theaters geworden, die Herausgabe ſeiner Werke durch den Druck ſich nicht mehr angelegen ſein ließ.

Die Geſtalt aber, in welcher die erſten Drucke ſeiner Schriften ſich uns zeigen, iſt eine ungemein mangelhafte, und trägt in der verworrenſten Einrichtung noch ganz den rohen Theatergebrauch an ſich. Es fehlt, mit Ausnahme des älteſten Drucks vom Othello, jede Abtheilung in Acte und Scenen, das Auftreten und Abgehen der Perſonen wird nicht angezeigt oder an ganz unrechtem Ort bemerklich gemacht. Oder man findet, daß die Reden nicht den richtigen Perſonen zugetheilt ſind, wie denn auch zuweilen der Namen des Schauſpielers, welcher die Rolle ſpielte, an der Stelle der handelnden Perſon ſelbſt aufgeführt iſt. So ſind auch in dieſen alten Theaterbüchern Verſe und Proſa bunt durcheinander geworfen und der Sinn des Textes oft auf die alleruninnigſte Weiſe entſtellt.[1]

Um die Herſtellung einer würdigen und vollſtändigen Ausgabe der dramatiſchen Werke Shakſpeare's machten ſich zuerſt ſeine Freunde und Genoſſen vom Globus-Theater, namentlich aber die Verwalter deſ-

[1] Skottowe, the Life of Shakspeare. I. p. 82.

ſelben, Henrie Condell und John Heminge, durch ihre Folio-Ausgabe vom Jahre 1623 verdient, worin ſie die bisher gedruckt geweſenen Quart-Ausgaben zu reinigen und zu ordnen ſtrebten, obwohl ſie auch einen großen Theil ihrer Irrthümer und Fehler wieder mit abdruckten, außerdem aber aus den beim Globustheater befindlichen Handſchriften Shakſpeare's die noch ungedruckten Stücke zum erſten Mal veröffentlichten.

Indeß war dieſe Ausgabe immer ein Fortſchritt zu nennen, ſo ſchlecht ſie auch an ſich ſein mochte. Auch die Wiederholungen dieſer Folio-Ausgabe in den Jahren 1632, 1664, 1685, zeigten nur geringe Verbeſſerungen auf [1], bis endlich Rowe in ſeiner ſiebenbändigen Octav-Ausgabe von 1709 (wiederholt in 9 Bänden 1714) den erſten Verſuch zu einer kritiſchen Behandlung des Shakſpeare'ſchen Textes machte. Die folgenden Ausgaben von Pope, Theobald, Thomas Hanmer, Warburton, bauten die von Rowe gewonnene Grundlage im Einzelnen weiter aus. —

Die Krone philologiſcher Genauigkeit errang

[1] Erſt in der dritten Folio-Ausgabe von 1664 fanden die Stücke: Locrin, der Londoner verlorene Sohn (the London prodigal), Pericles, die Puritaner, Sir John Oldcaſtle, Thomas Lord Cromwell, und die Yorkſhire-Tragödie, Aufnahme.

Johnson, der zuerst im Jahre 1765 eine achtbändige Octav-Ausgabe veranstaltete, an deren Weiterbildung auch Steevens zuerst seine kritischen Sporen verdiente. Ihm schloß sich der verständige Malone an, dessen verdienstvolle Bemühungen um Shakspeare in der von Boswell besorgten Ausgabe (1821, 21 Octav-Bände) als eine Art von Schlußstein der englischen Shakspeare-Kritik vollständig niedergelegt sind.

---

## 6. Shakspeare's historische Stücke.

Wir haben schon früher bemerkt, wie zu Shakspeare's Zeit das historische Schauspiel die Bedeutung einer besonderen dramatischen Gattung hatte und sich als solche vielfach auf der englischen Bühne verbreitete. Diese historische Dramatik scheint so hervorragend und anlockend gewesen zu sein, daß auch Shakspeare zuerst auf diesem Gebiet seine dramatische Darstellungskunst erprobte.

Die drei Schauspiele von König Heinrich VI. sind auch ohne vielen Zweifel als die ersten Schöpfungsversuche der Shakspeare'schen Muse anzusehen. Er ergriff darin sogleich mit einer bewundernswürdig

festen und sichern Kraft die höchste Aufgabe der dramatischen Poesie, welche die ist, das unmittelbare Leben der Wirklichkeit in treuen und strengen Abdrücken zu gestalten, auf die höchsten und entscheidendsten Stellen des Daseins hinauszutreten und den Königen, Völkern und Staaten einen scharfgeschliffenen Spiegel der Selbsterkenntniß entgegenzuhalten.

Es ist gewiß ein merkwürdiges Zeugniß für Shakspeare's mannhafte und weltgroße Dichternatur, daß es ihm gerade recht und bequem war, an einem so strengen und spröden Stoff die ersten Jugendkräfte seiner Poesie zu versuchen und den innern wärmern Quellen des Dichtergemüths erst in späteren Productionen Abzug und Strömung zu verschaffen.

Während das Jünglingstalent sonst seinen ersten Ausflug gern in dem kostbaren Prunk stolzen Gefühlslebens zeigt, erblicken wir den jungen dichtenden Shakspeare sogleich Stirn an Stirn mit der historischen Wirklichkeit, und seine Jugendpoesie ist stark und stählern genug, um der Geschichte selbst die Spitze zu bieten, und in ihren ernsten und riesenhaften Gebilden dem ächten Kern des Daseins nachzutrachten. —

Die große Bedeutung der historischen Stücke Shakspeare's zeigt sich zuerst vornehmlich darin, daß der

Dichter hier in seiner eigensten Form als Geschichtschreiber selbst auftritt, und auch zur Erlangung seiner poetischen Zwecke keinen höheren Gesichtspunkt der Darstellung kennt, als den rein historischen. Es ist eine vollkommene Einheit der Poesie und Geschichte, welche hier dem schaffenden Dichter vorschwebt, und auf dieser Grundlage gestaltet er zuerst das wahrhafte historische Drama, das in den von ihm dafür festgestellten Typen seine höchste Norm erlangt hat, die am allerwenigsten durch künstlich poetische Zurechtmachungen des historischen Stoffs, welche die Geschichte zu idealen und außerhalb derselben liegenden Zwecken verarbeiten und verändern zu können glauben, ersetzt werden kann. Auf die Gestalt, welche das historische Drama durch Shakspeare gewonnen, wird daher immer als auf die einzig ächte zurückzuweisen sein, sollten auch berühmte Beispiele, namentlich der deutschen Literatur, in der das historische Drama vorherrschend als eine Umdichtung und Veränderung der Geschichte erscheint, dadurch wesentlich beeinträchtigt werden müssen.

Als Shakspeare die dramatische Gestaltung seiner vaterländischen Geschichte unternahm und darin den ersten Ausdruck seines poetischen Ideals formen wollte, gedachte er ohne Zweifel einen zusammenhängenden

Cyclus solcher dramatischen Geschichtsbilder zu dichten, und diese Absicht cyklischer Behandlung ist auch nicht ohne Einfluß auf Form und Ton dieser Stücke geblieben, wenn er auch, durch verschiedene Anregungen und Stimmungen unterbrochen, keinesweges in einem Zuge diese große Aufgabe vollführte. In Heinrich VI., dessen drei Theile Shakspeare hintereinander fertig gearbeitet zu haben scheint, sehen wir noch das geschichtliche Material fast stärker als den darstellenden Dichter, der mit einer gewissen zurückhaltenden Scheu die ernsten Hallen der vaterländischen Historie zu betreten scheint, und seiner poetischen Kräfte, welche er an die Gestaltung der Geschichte zu setzen hat, noch nicht so gewiß ist. Der erste Theil dieses Stücks wurde zuerst 1594 unter dem Titel: „Der Streit zwischen den beiden berühmten Häusern von York und Lancaster" gedruckt; der zweite Theil, der im Jahre 1595 veröffentlicht erschien, führte auch den Titel: „Die wahre Tragödie von Richard Herzog von York und dem guten König Heinrich VI., nebst dem ganzen Streit zwischen den beiden Häusern von Lancaster und York." An einzelnen Schönheiten, die Shakspeare's würdig sind, fehlt es auch in diesen Erstlingsdramen des Dichters nicht, welche aber sonst diesen Charakter auch in der

Unbeholfenheit der Form und in dem zaghaften Ergreifen des Stoffs bekunden. Zu schwärmerischen Illusionen über die historische Wirklichkeit zeigt er sich schon von vorn herein sehr wenig geneigt, wie dies hier besonders aus seiner Darstellung der Jeanne d'Arc, welche sehr gegen die spätere Schiller's contrastirt, hervorgeht.

Nachdem Shakspeare von diesem Drama zu mehrfachen anderen Compositionen übergegangen war, schrieb er den König Johann (1596), ein Stück, das zum Theil einen gesuchten rednerischen Charakter hat, jedoch mit einer tiefen Ueberlegenheit dichterischer Weltanschauung über die Ränke einer in sich verlorenen Fürstenpolitik geschrieben ist. Diese ironische Stellung gegen die geheimen Schäden und krankhaften Richtungen im Völker- und Staatengetriebe wird durch die humoristische Figur des Bastards Faulconbridge vortrefflich, aber doch nicht ganz natürlich repräsentirt. Den hohen Stil der Tragödie hat die meisterhafte Scene, wo König Johann dem Hubert seinen Wunsch zu verstehen giebt, von dem jungen Arthur, durch welchen der Besitz seines Throns gefährdet ist, durch den Tod befreit zu werden. In demselben hochtragischen Ton sind auch die Verzweiflungsklagen der Constanzia über ihren Sohn. In

der Zeichnung Arthurs waltet ein liebliches idyllisches Element vor. Der Schluß des Stücks mit dem Tode Johanns verklingt weicher und elegischer, als die grellen Elemente des Ganzen vermuthen ließen. Es ist dies das einzige der historischen Dramen Shakspeare's, worin er mit den einzelnen geschichtlichen Facten selbst willkürlich umgesprungen ist. Während er sich sonst in Bezug auf das Thatsächliche seines Geschichtsstoffes gewöhnlich an die Chroniken von Holinshed hält, hat er seinen König Johann nach einem alten (1591 gedruckten) Stück eines unbekannten Verfassers[1] gearbeitet, dem er in der Einführung der historischen Ereignisse und Charaktere auch im Widerspruch mit der Geschichte selbst gefolgt ist.

Auf König Johann folgte ein Jahr später König Richard II., worin Shakspeare sich als Royalist und poetischer Verherrlicher der Königswürde in ihrer innersten Bedeutung zeigt. Der Dichter hat sich in diesem Stück mit einer außerordentlichen Genauigkeit, die nur in einigen ganz geringfügigen Zügen sich Abweichungen gestattete, an die Thatsachen der Geschichte gehalten. Die Gestalt Richards, des

[1] „The troublesome Raigne of John King of England, with the Discoverie of King Richard Cordelions base Sonne (vulgarly named the Bastard Fauconbridge): also, the death of King John at Swinstead Abbey." — Vgl. Skottowe, the life of Shakspeare, I. p. 127.

edlen, wohlbegabten aber leichtsinnig verirrten Königs, ist vortrefflich und durchaus als dramatischer Charakter gehalten. Am meisten bewundernswürdig ist an diesem als poetisches Drama auf keiner sehr hohen Stufe stehenden Stück, wie der Dichter das Interesse für seinen offenbar mit Vorliebe behandelten Helden selbst in seiner tiefsten Erniedrigung aufrecht zu erhalten und dann erst recht zu steigern gewußt hat. Er hat zeigen wollen, wie der wahre geborene König niemals aufhört König zu sein. Deshalb läßt er ihn in dem Gegensatz zu dem hochmüthigen Bolingbroke und bei seiner eigenen Absetzung nur in einer neuen, psychologisch getreu entwickelten Glorie hervorgehen.

Unmittelbar darauf schrieb Shakspeare **König Richard III.**, dessen tragischer Schreckenscharakter durch berühmte Bühnendarstellungen eine besondere Berühmtheit erlangt, und schon vor Shakspeare zu einem wirksamen Theaterhelden benutzt worden war. In der Aufnahme der historischen Thatsachen folgte Shakspeare hier der Geschichte Richards des Dritten von Thomas Morus und der Fortsetzung derselben in Holinshed's Chronik. Den wilden, blutigen, schmutzig ehrgeizigen, dabei mit glänzenden Geistesgaben durchzuckten Charakter Richards hatte Shakspeare

ſchon in den beiden letzten Theilen Heinrichs VI. keineswegs mildernd aber in einem ſehr feſten und auf ungemein tiefer pſychologiſcher Durchdringung beruhenden Typus aufgefaßt. Er vollendete dies tragiſche Seelengemälde eines Tyrannen in ſeinem Richard III., worin wir den Dichter die geheimſten Schleichwege eines ſolchen Charakters, das ganze Selbſtbewußtſein dieſes heuchleriſchen und menſchenhaſſenden Despotismus, enthüllen ſehen. Er thut dies mit einer bewundernswürdigen Kunſt dramatiſch dialektiſcher Entwickelung, welche in den verſteckteſten Grund der menſchlichen Seele hinabſteigt und dort die innere Sophiſterei des Tyrannengemüths in ihrer furchtbaren Größe wie in ihrer ſittlichen Schwäche zeigt.

Mit einem überwiegend komiſchen Element verwiſchte Shakſpeare den ſtrengen hiſtoriſchen Stil in den beiden Theilen Heinrichs IV. Der Dichter will hier offenbar der äußeren Staatsgeſchichte gewiſſermaßen die innere Familienſeite der Geſchichte gegenüberſtellen, indem er das leichtfertige Jugendleben des Prinzen Heinrich ſchildert und dadurch die nur den Hintergrund bildenden hiſtoriſchen Ereigniſſe ſelbſt wunderſam contraſtirt. Zugleich hat Shakſpeare in der Zeichnung des Prinzen Heinrich, den er uns

in so verdächtiger Gesellschaft vorführt, wieder seinen royalistischen Takt bewährt, indem er den Prinzen bei der vertraulichsten Berührung mit allen diesen schmutzigen und schlechten Gesellen doch stets überlegen und gewissermaßen unberührt dastehen läßt. In dieser eigenthümlichen Prinzenschule bildet aber ohne Zweifel Fallstaff die Hauptfigur, dieses Prachtstück nationalen englischen Humors, in der sich zwar wirkliche lasterhafte Verderbtheit und behaglich spielender Witz ungemein nahe berühren, die aber als eine Fundgrube humoristischer und hoch-ergötzlicher Situationen unerschöpflich ist, und darum von jeher als eine der reichsten Charakter-Erfindungen des Dichters bewundert wurde.

Seinen Prinzen Heinrich nahm Shakspeare in König Heinrich V. wieder auf, obwohl die historischen Begebenheiten, zu deren Darstellung er hier veranlaßt wird, sich nicht recht in den dramatischen Rahmen fügen wollen. Wir sehen den ritterlichen und gesinnungsvollen Heinrich V. in der Mitte eines bunt durcheinandergewirrten Gemäldes erscheinen, dessen eigentliche dramatische Verbindung der Krieg in seinen massenhaften Gruppen ist. An interessanten Individualisirungen fehlt es dabei nicht, aber sie betreffen vorzugsweise allgemeine Nationalcharaktere, die

hier in einer ganzen Gallerie, und zum Theil in ihren Dialekten redend, vorübergeführt werden. In einem Hauptgegensatz erscheinen darunter der englische und der französische Volkscharakter, natürlich nicht von einem kosmopolitischen Gesichtspunkt aus gefaßt, sondern mit wahrhaft englischem Patriotismus von dem Dichter ausgebeutet. Ein großes historisches und politisches Gemälde ist dieses Stück immerhin, wenn ihm auch die höhere Einheit der dramatischen Gestaltung ganz und gar abgeht, was der Dichter selbst gefühlt und durch den jedem Act vorausgehenden Prolog (Chorus), welcher durch seine ergänzenden Erzählungen das Vielerlei der Begebenheiten übersichtlich verbinden soll, zu ersetzen gestrebt hat.

Als einen poetischen Diplomaten von bewundernswürdigem Geschick erblicken wir Shakspeare in seinem Heinrich VIII. Die Ergreifung dieses für Shakspeare's Zeit und vor den Augen der Königin Elisabeth so verfänglichen Stoffs schloß eine außerordentliche Kühnheit in sich. Vor dem weltenrichtenden Blick der Shakspeare'schen Muse konnte natürlich ein König wie Heinrich VIII. in seinem Charakter wie in seinen Thaten nicht bestehen, und der Dichter hatte hier die eigenthümliche Aufgabe zu lösen, das

Weſen dieſes Monarchen in ſeiner inneren Richtigkeit zu zerſetzen, ohne daß er den Anſchein dieſer Abſicht an den Tag legen durfte, weil das Stück bei ſeiner offenbar gelegenheitlichen Natur zugleich eine verbindliche Bedeutung für die Tochter des Königs, Eliſabeth, erhalten mußte. So hüllte er ſich in dieſe ruhige und ſcheinbar froſtige Objectivität, welche den Charakter dieſes Stückes ausmacht, in der aber Alles in ſeinem richtigen Lichte daſteht, und aus der die ſchärfſten Reflexe über die Geſtalt des despotiſchen und hochmüthigen Königs ſich ergießen, während die reine Thatſächlichkeit der Darſtellung den Dichter gänzlich abſichtslos und unverantwortlich erſcheinen läßt.

Die drei römiſchen Stücke Shakſpeare's, Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra, und Coriolan, ſind nicht minder Meiſterwerke poetiſcher Geſchichtſchreibung, wie die engliſchen. Shakſpeare, deſſen Gelehrſamkeit oder Nichtgelehrſamkeit ſo oft Gegenſtand ängſtlicher Kritik geworden, und der gewiß nur ſehr wenig Latein verſtand, bildet in dieſen Stücken gleichwohl den antiken Volksgeiſt ſo tief und gründlich ab, ja er erfaßt ihn ſelbſt in allen ſeinen Einzelnheiten ſo genau und mit ſo ſicherem Takt, daß man ihm mit der philologiſchen Schulbildung wenigſtens nicht das höchſte Verſtändniß der Antike

abſprechen kann. Vornehmlich hat er im Julius Cäſar und im Coriolan das Leben und Weſen des römiſchen Volkes in der ſchärfſten dramatiſchen und mimiſchen Charakteriſtik hingeſtellt, und zugleich mit dem blitzenden Welthumor durchleuchtet, der aus dieſem buntſcheckigen Volkstreiben ewige und für alle Zeiten paſſende Beziehungen herauszuſchlagen weiß. Der Dichter folgte bei dieſen Stücken den Lebensbeſchreibungen des Plutarch, welche er in der zu ſeiner Zeit ſehr populairen Ueberſetzung des Thomas North las. In der großartigen Entwickelung des Charakters des Brutus, der als der eigentliche Mittelpunkt des Drama's daſteht, ging er jedoch weit über die von dem claſſiſchen Gewährsmann ihm vorgezeichneten Gränzen hinaus, und ließ darin die tiefſten ſchöpferiſchen Momente walten. Dies Stück gehört überhaupt zu den abgerundetſten und vollendetſten dramatiſchen Darſtellungen Shakſpeare's, und vereinigt die welthiſtoriſche Größe mit der tiefſten poetiſchen Sättigung der Charaktere. Verwickelter und weniger einheitlich verarbeitet iſt Antonius und Cleopatra, in welchem Stück die Charakterzeichnungen des Antonius und Auguſtus als das Bedeutendſte hervorragen. Beſonders ſteht die in ſchwelgeriſcher Genußſucht zergehende große Natur

des Antonius, die hier in den Fesseln der buhlerischen Cleopatra sich windet, als eine höchst interessante Erscheinung da. Ein sehr künstlich angelegtes Charakterbild zeigt er uns im Coriolanus, einem Stück, aus welchem sehr viel politische Weisheit hervorblickt, neben der Kunst des Dichters für einen abstoßenden Charakter ein hohes menschliches Interesse zu erwecken.

---

## 7. Die Tragödien Shakspeare's.

Obwohl die historischen Dramen Shakspeare's theilweise schon in das Gebiet der Tragödie hineinfallen, so fassen wir doch unter dieser letzteren Bezeichnung vorzugsweise diejenigen dramatischen Compositionen zusammen, welche die auf dem Grunde der allgemeinen Lebensidee vorgehenden tragischen Verwickelungen der menschlichen Natur behandeln, und dabei nicht an bestimmte historische und volksthümliche Erscheinungen gebunden sind, sondern ihren erschütternden Eindruck noch durch die Allgemeingültigkeit für die Zustände jedes Einzelnen erhöhen.

Das historische Drama, wenn es auch alle Er-

fordernisse in sich vereinigt, welche das Wesen der Tragödie bedingen, wird doch häufig durch die Eigenart seines Stoffes noch auf besondere Weise bestimmt erscheinen, wodurch es einen zwischen dem Trauerspiel und dem Schauspiel in der Mitte stehenden Charakter behauptet. Dies ist namentlich bei den historischen Stücken Shakspeare's der Fall, in denen der Dichter die allgewaltige Mannigfaltigkeit der Geschichte, welche die verschiedensten Tonarten derselben in sich zu einem Reigen zusammenschlingt, auch darin hat herrschen lassen, daß er alle ihre Elemente getreulich und nach dem realen Zusammenhang der Wirklichkeit aufnahm, ohne sie künstlich einer bestimmten Form der dramatischen Gattung anzubequemen. So vereinigen sich in manchen seiner historischen Stücke gewissermaßen alle dramatischen Gattungen, und stehen darin in ganz natürlicher Freiheit neben einander.

In seinen Tragödien, die wir vorzugsweise so benennen wollen, hält er dagegen die einheitliche Entwickelung eines tragischen Hauptcharakters oder einer tragischen Hauptbegebenheit fest, und reiht daran in nothwendiger Gliederung und aus derselben herfließend oder dazu mitwirkend die Lebensscenen und individuellen Momente auf. Zwar mischt Shak-

ſpeare auch in dieſen Compoſitionen die verſchiedenen Tonarten der Tragödie und Komödie durcheinander, worin überhaupt ſeine dramatiſche Poeſie einen ihrer weſentlichſten Gegenſätze gegen das Drama der antiken Welt ausbildet. Aber er bringt dadurch die Form ſeiner Tragödien keineswegs in eine ſchwankende und ihren Grundcharakter preisgebende Haltung. Die Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen oft in derſelben Scene und bei demſelben Anlaß der Situation, die ſeinen Kritikern und Bewunderern ſo viel zu ſchaffen gemacht hat, und an der ſich die gemüthlichen Rückſichten der Leſer ſo häufig verwunden, ſpricht nur in kühner und zuweilen allerdings greller Weiſe das Grundweſen der modernen Poeſie aus, welches Shakſpeare zuerſt in einer beſtimmten und entſcheidenden Norm herausgebildet hat. Es liegt darin, ſo zu ſagen, die poetiſche Emancipation der Wirklichkeit, die jetzt in allen ihren Gegenſätzen vor der Poeſie zur Anerkennung gelangt und in der es nichts mehr giebt, was nicht zum Gegenſtand der dichteriſchen Darſtellung werden könnte. Die moderne Poeſie hat ihr Heilig über die ganze Lebenswirklichkeit ausgeſprochen, und Shakſpeare iſt der erſte Prieſter dieſer Heiligſprechung, welcher das Sacrament der Poeſie über die geſammte Erde ver-

theilt, und den Geringsten wie den Höchsten, den Würdigsten wie den Unwürdigsten, den Schmutzigsten wie den Glänzendsten, Jeden auf seine Weise, damit begnadigt. Von diesem Nebeneinanderstehen des Tragischen und des Komischen auf demselben Lebensgrunde haben wir schon bei den alten Mysterienspielen bemerkt, wie sich der universale Grundton des modernen Lebens und Dichtens darin andeuten wolle. Dieser universale Wirklichkeitstrieb der modernen Kunst, der in den Mysterienspielen nur in chaotischen Massen durcheinandergewürfelt erschienen, wird von Shakspeare zuerst mit einem hohen Bewußtsein erfaßt, und wesentlich als ein schöpferisches Prinzip der dramatischen Poesie, und als ein durchgehender Lebensnerv im Organismus des Drama's aufgenommen. Der gebildete Takt und die Meisterschaft der Darstellung besteht dann eben darin, aus der Ineinanderbewegung der entgegengesetzten und widersprechenden Elemente eine Harmonie des Ganzen zu erzielen, die ihren großen versöhnenden Grundton schon in der Mischung der Gegensätze selbst durchklingen lassen muß. Dies kann man von den komischen und possenhaften Scenen, welche Shakspeare's Tragödien auf dem ernstesten und dunkelsten Grunde in behag-

licher Ausgelassenheit durchschneiden, fast immer behaupten.

So sind auch die Charaktere, welche in den Shakspeare'schen Tragödien auftreten, eine durchaus natürliche Auseinanderlegung des menschlichen Verhältnisses, in dem sie sich bewegt und bedingt zeigen. Sie sind wirklich geborene Menschen, die dem unmittelbaren Lebensdrang in sich selbst gehorchen, und nach einem urspr[illegible]glich in sie hineingelegten Bestimmungstrieb, der ihr zwingendes Schicksal und zugleich ihre freie That ist, sich vollbringen müssen. Es giebt nichts Festeres, Pralleres und Körnigeres als die Shakspeare'schen Charakterdarstellungen, in die niemals gezwungene und gewaltsame Wendungen, welche die Willkür des Dichters verschuldet hätte, hineintreten.

Die Charaktere Shakspeare's legen ihr Innerstes und ihre geheimste Absicht ohne große Umschweife in schlagartig hingestellten Sätzen dar, die Dialektik ihrer Entschlüsse bewegt sich in raschen Zügen vorwärts, und wie ein Gewächs auf bestimmten Stufen sich entfaltet und zur Reife auseinandergeht, so sieht man sie auch wie in einem nothwendigen Naturprozeß auf den entscheidenden Punkt hingetrieben, auf dem sie ihre Bestimmung erfüllen und die unge-

ſäumt abgemähte Ernte ihrer Thaten mit dem Schickſal ihrer Perſönlichkeit zuſammenfällt.

Gewiſſermaßen eine umgekehrte dramatiſche Charakterentwickelung hat Shakſpeare in ſeinem Hamlet gegeben, wo es aber in der Idee und Aufgabe des merkwürdigen Stückes liegt, daß alles dramatiſche Vorſchreiten zum Ziele durch Hinderniſſe aufgehoben und gelähmt wird, die nicht, wie ſonſt im Drama, in der Verwickelung der äußeren Begebenheiten, ſondern im inneren Gedankenleben des Helden ſelbſt beruhen. Hamlet hat darum ſtets als dies tiefſinnige Räthſeldrama gewirkt, in welchem es ſich um die innerſte Dramatik des menſchlichen Daſeins, um das Handeln ſelbſt handelt. Alle inneren Beweggründe zu dieſem nothwendigen Handeln, wie alle äußeren Veranlaſſungen ſtehen klar und gebieteriſch genug da, aber immer wieder wird davon abgebogen, immer wieder treten zwiſchen den geſpannten Bogen und ſein Ziel zerſtreuende, nebelhaft eindämmernde Reflexionselemente, welche den Weg zur That verdecken.

Die ſchwere Geburt der That erſcheint als die eigentliche Aufgabe dieſer Tragödie, welche der Dichter zugleich zu einem ſchwermüthigen Garten der modernen Skepſis, in welchem alle Giftblüthen

der ſich ſelbſt zerfleiſchenden und zerwühlenden Reflexion wachſen, gemacht hat.

Es iſt bemerkenswerth, wie das Stück ſich auch als Drama unaufhörlich ſelbſt zerſtört und aufwühlt, indem es darin auch in ſeiner äußeren Geſtaltung gleichſam ſymboliſch der inneren Aufgabe folgt, welche die iſt, den das Individium vernichtenden Kampf zwiſchen dem Gedanken und der That, oder das verzweifelte Streben nach einer ächten dramatiſchen Stellung, zu zeigen.

Auf dieſer Grundlage erſcheint es charakteriſtiſch, daß Shakſpeare vorzugsweiſe in dieſem Stück auch theoretiſch ſeine Erkenntniß über die Natur des Drama's und ſeine ganze dramaturgiſche Weisheit mehrfach niedergelegt hat. Als aber endlich der an ſeinem dramatiſchen Beruf verzagende Held zur That hindurchdringt, wird damit zugleich ein ganzes ſittliches Lebensgericht verbunden, und die einſtürzenden Formen einer abgelaufenen Periode müſſen neuen thatkräftigeren Erſcheinungen weichen.

Den unmittelbarſten Gegenſatz zum Hamlet ſtellt Macbeth dar, ſowohl in der Formgebung des Stückes als in der thatſächlichen, unzweifelhaft handelnden, raſch auf ſein Ziel losgehenden Natur des Helden. Macbeth iſt der ächt moderne tragiſche Held, deſſen

Untergang durchaus das Product seiner freien That ist, denn an der Willensfreiheit seines Handelns ist nicht zu zweifeln, wenn auch die geheimnißvolle Dämonenwelt selbst ihre Heren und Geister auf seinen Weg schickt, um ihn durch ein trügerisches Spiel zu verlocken.

Aber der Dichter zeigt recht eigentlich, wie sich im Macbeth Alles menschlich vorbereitet und vollendet, und jene Heren sind dann nur die persönlich gewordenen verbrecherischen Triebe der Menschenbrust, die den Willen stacheln, aber schon ein wesentlicher Theil desselben sind.

Wenn Hamlet die Tragödie des Kampfes zwischen Gedanke und That, Macbeth aber die des unmittelbaren tragischen Handelns ist, so hat dagegen Shakspeare im König Lear und im Othello zwei große Tragödien des Leidens geschrieben, in denen er das äußerste Wehe des menschlichen Daseins zusammengefaßt hat, und für den erschütterndsten und erschöpfendsten Ausdruck desselben eigene kaum noch gehörte Laute und Formen erfunden zu haben scheint.

Shakspeare zeigt sich hier in der höchsten Glorie des tragischen Dichters, im Schmerz. Das tragische Grübeln im Hamlet erscheint matt gegen die bachantische Lust, mit der er sich hier in das Leiden

vertieft. Die düsteren Schrecken in Macbeth's Heldenlaufbahn erscheinen kalt gegen die am innersten Menschenherzen fressenden Schlangen der Liebeskränkung und des Wahnsinns, mit welchen der Dichter in jenen beiden, jedes Gefühl überwältigenden Tragödien sein Haupt umwunden hat. Im König Lear ist es auf einer dunkel mythischen Grundlage abnormer Verhältnisse doch ein ganz einfaches hausväterliches Menschenverhältniß, welches die Quelle des entsetzensvollsten Herganges und der unnatürlichsten Gräuel wird und darum um so hinreißender und zermalmender wirkt.

Wie im Lear das väterliche Verhältniß durch Fehlen auf beiden Seiten zu einer schreckensreichen Tragödie wird, so ist es im Othello das andere menschliche Grundverhältniß, die Ehe, welches in der hier entstehenden tragischen Verwickelung von Grund aus zerstört wird und eine um so ergreifendere Katastrophe herbeiführt, als sie die edelsten und herrlichsten Gemüther vernichtend trifft. Im Othello gewinnt die sonst vorzugsweise als Lustspielmotiv gebrauchte Eifersucht dieselbe tragische Bedeutung, welche im Lear die väterliche Schwäche hat, die ebenso ihre Güter verschleudert und sich den realen Boden unter den Füßen wegzieht, wie die Eifersucht

mit ihrer verzehrenden Skepsis ihr eigenes höchstes Besitzthum angreift und sich außerhalb aller Wirklichkeit in eine selbst geschaffene trügerische Sphäre stellt, in der nur der Tod die Lösung aller dieser erfundenen Qualen bringen kann.

Das Lügengespinnst, welches sich der brave Othello hat um den Kopf werfen lassen, erhält in ihm wenigstens menschliche Blutswärme. Im Jago aber erscheint die Lüge als erschreckende Nichtigkeit und Verlorenheit des Charakters, die hier mit einer abstoßenden Kälte und vollendeten Starrheit und ohne Zusammenhang mit den Triebfedern der Leidenschaft auftritt, wie Shakspeare eigentlich sonst nirgend das Laster und das Böse gezeichnet hat.

Auf die heitersten und sonnigsten Höhen der Menschheit führt der Dichter die Tragödie in Romeo und Julia, worin der unendliche Sturz von diesen höchsten Gipfeln des Glücks herab darum nur um so gewaltiger niederwirft und das tragische Verhängniß in der Ausübung seiner schneidendsten Rechte erscheinen läßt.

Nicht bloß aus dem Schlimmen und Bösen, sondern auch aus dem Schönsten und Edelsten, aus der eigentlichen Vollkraft des menschlichen Lebens, welches die Liebe ist, erwächst dem Menschen das Unheil

und Verderben, und dies ist der erschütternde tragische Grundgedanke dieses Trauerspiels, das mehr wie alle anderen Werke Shakspeare's die ganze Blüthenpracht und Frühlingsherrlichkeit der Poesie ausschüttet, und damit die Wege des bittersten Todes bestreut.

Romeo und Julia ist öfter vorzugsweise die Tragödie der Liebe genannt worden, und die Liebe erscheint hier eben um deswillen als diese blutige und Alles zerstörende Tragödie, weil die Liebe, durch ihre himmlische Natur als das ewig schaffende Element gesetzt, in dem dargestellten Verhältniß zugleich schon von innen heraus als ein vorzugsweise zerstörendes sich erweist und mit der feindlichen Wirklichkeit in einen Kampf tritt, den siegreich auszufechten niemals ihre Bestimmung ist.

Die Verherrlichung der Liebe, die der Hauptgegenstand der modernen romantischen Poesie ist, und in der die moderne Natur überhaupt den schönsten Preis der von ihr zur Anerkennung gebrachten Individualität erringt, wird in diesem Stück zu einer Tragödie, weil die Liebe, wenn sie ihre heilige Macht in der Welt als die ausschließliche durchführen will, damit nur einen Zerstörungsprozeß beginnt, der nicht anders als in der Vereinigung der beiden Liebenden durch den Tod endigen kann.

Ein tragiſches Werk, obwohl keine Tragödie im eigentlichen Sinne, kann auch Shakſpeare's Timon von Athen genannt werden, ein in großen freien Zügen hingeworfenes Stück, deſſen entſcheidender Punkt aber mehr ein ſatiriſcher gegen den Weltlauf und die Thorheit und Schlechtigkeiten der Menſchen iſt, als daß es ſich um eine aus den Verhältniſſen ſelbſt hervorſteigende tragiſche Kataſtrophe handelte.

Mit der Bitterkeit der Satire hat ſich der Tragödiendichter gewiſſermaßen ſeines Rechtes begeben. Er ſoll Welten aufbauen und untergehen laſſen, aber ſobald er mit der Brennfackel des Spottes in ihre Spalten und Ritzen hineinleuchtet, kann er ſie nicht mehr in eine tragiſche Bewegung verſetzen.

---

## 8. Shakſpeare's Komödien.

Die Komödien Shakſpeare's behaupten den ächten Luſtſpielſtandpunkt immer darin, daß ſie, bei aller Herauskehrung des die Weltverhältniſſe beherrſchenden falſchen Scheins und bei aller Entlarvung der geſellſchaftlichen und menſchlichen Thorheiten, doch zugleich das ewig Gute, welches in der Wirklichkeit lebt und

beſteht, in heiterer Anſchauung und Zuverſicht zur Geltung bringen.

Es ergiebt ſich auch darin auf die liebenswürdigſte und wohlthuendſte Weiſe, daß man es nicht zu ernſt und rigoros mit dem Leben und ſeinen Bedeutungen nehmen ſoll, daß man auch den Spielen des Scheins in der Welt ſeine Hingebung und ſeine Mitwirkung ſchuldig iſt, und daß man ſich das unter allen Anfechtungen des Augenblicks ſtärkende und fördernde Gefühl erhalten muß, wie es im menſchlichen Daſein vornehmlich darauf ankomme, ſich im Weltlauf mit möglichſt vielem Anſtand und gutem Gewiſſen verbrauchen zu laſſen.

Den Grundgedanken ſeiner Komödien, daß in der Welt Alles Schein ſei, daß aber auch im Schein das Schöne ſtecke, wie in der Lüge die Wahrheit, im Verluſt der Gewinn, in der Thorheit die Weisheit, in dem Unglück das Glück, im Haß die Liebe, hat Shakſpeare in den mannigfachſten Tonarten in dieſen ſinnig heitern und tief ergötzlichen Stücken variirt. Die allgemeinſte Natur dieſer ächten Luſtſpielgegenſätze erſcheint uns in den beiden Veroneſern, der Komödie der Irrungen, Maaß für Maaß, der Zähmung der böſen Sieben, Verlorene Liebesmühe. Mächtiger regte ſich ſchon

der ernſt bedeutſame Hintergrund in Viel Lärmen um Nichts, wo das Anziehen und Abſtoßen verwandter und doch widerſtrebender Charaktere ſich in ein die tiefſten Seiten des Lebens berührendes Spiel verſchlingt; ebenſo in Wie es Euch gefällt, Was Ihr wollt.

Eine beſondere Hinneigung der Shakſpeare'ſchen Komödien zeigt ſich auch darin, daß ſie gern die Wirklichkeit in ein märchenhaftes und traumartiges Element verklingen laſſen, oder ſich wohl geradezu mit dem Märchen und deſſen luſtigen Wundererſcheinungen verbinden. Von ſolcher Art ſind unter ſeinen Stücken der Sturm und der Sommernachtstraum, in welcher letzteren phantaſtiſchen Compoſition die Märchenhaftigkeit des Natur- und Menſchenlebens ſich verbunden zeigt, und landſchaftliches und menſchliches Traumleben in den ſeltſamſten mimiſch beweglichen Bildern durcheinanderſchlingt. Die Weltauffaſſung, welche in der Komödie vorherrſcht, ſtreift ſehr leicht das Gebiet des Märchens, weil es die Komödie mit den Täuſchungen des Lebens und ihren Masken zu thun hat, wofür das Märchen bereits in ſeiner Sphäre die herrlichſten poetiſchen Symbole geſchaffen.

So gewinnen namentlich auch die Charaktere,

welche sich in der Komödie als die grellen Vertreter der Wirklichkeit herausheben, leicht einen märchenhaften Anstrich, wie dies z. B. im Kaufmann von Venedig theilweise mit dem Juden Shylok der Fall ist. In diesem von sehr bedeutungsvollen Elementen bewegten Spiel, in dem das Muthwilligste unmittelbar neben dem Ernstesten und Bedenklichsten steht, hat der Dichter auch zur Linderung der aufgehäuften Contraste zuletzt nichts dem Gefühlsbedürfniß Entsprechenderes thun können, als daß er das Ganze in träumerische und märchenhaft verschwebende Naturtöne verklingen läßt, woraus der so oft in seiner Nothwendigkeit bezweifelte letzte Act seine allerdings gerechtfertigte Entstehung genommen.

Eine ebenfalls märchenartige Composition ist Cymbelin, worin der Ton alter und neuer Zeiten und Sitten auf eine wunderbare Weise verschmolzen ist. Die Lebensschicksale der herrlich weiblichen Imogen sind selbst ein abenteuerlich wechselndes Märchen, das in den raschen Uebergängen von Leben und Tod, von Gefahr und Errettung die sinnreichsten Anklänge hat. —

Die Ironie treibt ihr dialektisches Spiel in der Verlorenen Liebesmühe, wo die Schwüre des Königs und seiner Hofleute, sich einem zurückgezoge-

nen beſchaulichen und asceticſchen Leben zu weihen, durch die Ankunft der ſchönen Prinzeſſin und ihrer Damen ſo ergötzlich zu Schanden gemacht werden. Die dadurch hervortretenden Verlegenheiten, Wandelungen und Spiegelfechtereien ſind vortrefflich ausgeführt, wie ſich überhaupt in dieſem Stück höchſt charakteriſtiſche und mit reichem Witz ausgeſtattete Contraſte finden.

In dem Wintermärchen, welches Shakſpeare nach dem Eindruck des Stücks ſo benannte, iſt es ebenfalls die wunderähnliche Verkettung und Durcheinandermiſchung der abenteuerlichen Ereigniſſe, welche den Charakter dieſes Spiels ausmacht. Bei dieſem märchenhaften Durcheinander kann man ſich denn nicht wundern, wenn der Dichter die Phantaſie ſo ſehr zur Meiſterin aller Lebenswirklichkeit und Realität macht, daß er ſogar einen Seeweg zwiſchen Sicilien und Böhmen eröffnet, zum Schrecken und Erſtaunen ſeiner gelehrten Kritiker, welche den geographiſchen Schnitzer leichter ſehen konnten als den Umſtand, daß Shakſpeare hier eben nach der Willkür der Phantaſie die ganze Wirklichkeit durcheinander würfeln wollte, und ſich dieſer Sünde gegen die Geographie gewiß eben ſo gut bewußt war, als er es, bei der ſonſt ſo klaren und vielſeitig vorbereiteten

Herrschaft über seine Stoffe, schwerlich aus Unwissenheit that, wenn er in demselben Stück den Giulio Romano zum Zeitgenossen des delphischen Orakels macht.

Wenn Shakspeare zuweilen in seinen Komödien eine besondere Befriedigung seiner Laune darin zu finden scheint, daß er die barockesten Mischungen vornimmt und das Entfernteste und Geschiedenste in eine lustige Verbindung bringt, so hat er dies Seltsamkeitsgelüst wohl schwerlich anderswo mehr befriedigt, als in der heroischen Komödie Troilus und Cressida, welche der Dichter nicht einmal zur Bühnenaufführung bestimmt zu haben schien, weil es ihm darauf ankam, sich hier ganz im Übermuth der schaffenden Laune und auf den Schwingen seines Witzes gehen zu lassen. In dieser Stimmung mußte er sich auch fühlen, wenn er es unternehmen konnte, den trojanischen Krieg zum Gegenstand einer dramatischen Parodie zu machen.

Das siegreiche Gefühl moderner Kunst und Reflexion läßt sich hier an den alten Heldengestalten des Homer mit einer behaglichen und glänzenden Ueberlegenheit aus, und wie zur Vollendung der Tollheit scheint sich der Dichter noch besonders darauf gelegt zu haben, sein Stück in recht correcter und

faſt claſſiſcher Form auszuarbeiten. Wer ſo, wie Shakſpeare in ſeinen römiſchen Stücken, ein tiefes Verſtändniß der Antike bewieſen, konnte auch auf der andern Seite im Vollgefühl ſeiner modernen Geiſtes- und Geſtaltungskraft zeigen, wie wenig er ſich mehr unter der Herrſchaft der antiken Formen und Ueberlieferungen befinde und wie er, feſſellos in ſeiner eigenen Weltſphäre ſich bewegend, Das, was ſo lange über Alles gegolten, auch einmal muthwillig in die Luft ſprengen könne. Vielleicht hat er den Verfechtern des antiken Geſchmacks auf der Bühne damit einen geiſtreichen Schabernack anthun wollen. Die alten mythiſchen Helden werden in dieſem Stück eigentlich durch ſich ſelbſt vernichtet, und nur Hektor bleibt einigermaßen als ein würdiges Charakterbild ſtehen.

Eine ſehr trockene Compoſition ſind die luſtigen Weiber von Windſor, die, wie ſchon früher erwähnt, nur geſchrieben wurden, um die humoriſtiſche Figur des Fallſtaff noch in einer neuen Situation vorzuführen. Fallſtaff ſpielt hier jedoch eigentlich nicht die glänzende und vortheilhafte Rolle, welche man ihn in den früheren Stücken hat behaupten ſehen, da er in dem Liebeshandel mit den beiden Frauen, die ihm aus abgekarteter Fopperei Hoffnun

gen geben, keinesweges mehr der durchtriebene und pfiffige Schelm iſt, ſondern ganz und gar ſeine Art verläugnet. Um das Stück, wie es kaum anders ging, phantaſtiſch endigen zu laſſen, mußte zuletzt Fallſtaff ſeine Beſtrafung in einer Myſtification finden, zu welcher der Dichter zuletzt noch ganz poetiſche Farben aufwendet. —

Die Welt, in die uns Shakſpeare's Komödien ſo unwiderſtehlich hineinziehen, bewegt ſich nicht in den Angeln großer Völker- und Menſchengeſchicke, wie ſeine hiſtoriſchen Dramen und ſeine Tragödien. Es ſind für ſich beſtehende Kreis-Ausſchnitte des individuellen und geſellſchaftlichen Lebens, welche in keinem Zuſammenhang mit den großen entſcheidenden Weltſchickſalen ſtehen, und in denen ſich der Dichter darum mit dieſer perſönlichen Luſt und dieſer freien Laune gehen laſſen konnte, die ihn hier jedesmal über ſeinem Stoff und über ſeiner Aufgabe zeigen, während er in den hiſtoriſchen und tragiſchen Stücken ſich gewiſſermaßen nur zum organiſchen Vollſtrecker ſeiner Aufgabe macht und ſich in Form, Tonart und Stil derſelben anzuſchließen und unterzuordnen ſtrebt.

Der Dichter hat in dieſen Komödien ſeine gewaltigen dramatiſchen Waffen und den heroiſchen Schmuck des Tragöden abgelegt, und tritt uns in ſeinem poe-

tischen Hauskleide, mit frei flatternden Locken und offenem Busen, liebenswürdig und vertraulich entgegen. Demgemäß ist auch die Composition leichter, regelloser und mehr mit Abschweifungen durchbrochen, als es der strenge Organismus seiner andern Stücke erlaubt. Auf durchgreifende Charakterentwickelungen kommt es hier selten an; eben so wenig auf eine erschöpfende Behandlung der Situationen. Der überraschende Wechsel der Momente, wie er seine unmittelbare Berechtigung im Leben verlangt, und den man zu ernst nimmt, wenn man ihn Schicksal nennt, und zu leicht, wenn man ihn als Zufall abfertigt, bildet das eigentliche dramatische Element der Komödien.

In dem historischen und tragischen Drama sind die Charaktere die bestimmenden Mächte der Begebenheit. In den Komödien sind sie nur der lustige Durchgangsprozeß der Begebenheit, oder sie erscheinen als die prismatische Strahlenbrechung derselben.

## 9. Die Nachfolger Shakspeare's und die Ben-Jonson'sche Schule.

Mit Shakspeare hatte die englische Poesie überhaupt ihren Höhepunkt erreicht, und sie schien sich in ihrer gewonnenen Kraftfülle noch eine Zeitlang erhalten zu sollen. Denn die Zeit nach Shakspeare zeichnet sich durch die größte und staunenswertheste Fruchtbarkeit der dramatischen Dichter aus, wie sie kein anderes Volk und keine andere Zeit in so hohem Maaße, und namentlich von solcher Bedeutsamkeit, aufzuweisen hat. Mehr denn zwanzig Dichter, deren dramatische Werke nicht allein auf den englischen Bühnen zur Darstellung kamen, sondern sich zum Theil eines bedeutenden und dauernden Erfolgs erfreuten, bezeichnen diese Periode, welche durch den hohen Genius Shakspeare's mit neuer poetischer Schöpferkraft befruchtet worden zu sein schien. Viele von den Werken dieser Dichter haben sich noch bis auf unsere Zeiten erhalten, und erscheinen uns noch jetzt voll jenes frischen, sprudelnden Lebens, das seinen ewigen und nimmer versiegenden Born aus Shakspeare's urkräftigem Geist genommen.

William Shakspeare steht als der Vater aller dieser dramatischen Söhne da; sie sind seinem Geiste

entsprossen, und getränkt mit dem Blute seines Herzens. Aber wie in einer großen Familie selten auf eine lange Eintracht zu rechnen ist, wie Zwist und Uneinigkeit, bedingt durch die Verschiedenheit der Charaktere, des Wollens und Strebens, des Denkens und Empfindens, leicht sich erhebt, so geschah es auch diesen geistigen Söhnen des großen William. Sie hatten wohl Alle gemeinsamen Theil an der Hinterlassenschaft seines Geistes, aber der durch ihn gewonnene Kern der Poesie ward von der zahlreichen Schaar seiner Dichtersöhne entweder zum Extrem oder zur Manier, oder zu einer Alles wieder abplattenden Correctheit ausgebildet.

Bald zeigten sich Parteien und Zerklüftungen unter den Jüngern des großen Meisters. Einige wollten ihm anhangen mit fanatischer Anbetung, er sollte in allen Dingen ihr Meister und Vorbild sein; aber da der Geist sich nicht nachahmen, das Genie sich nicht copiren läßt, so konnten sie es nur zu einer künstlichen Wiedergebung seiner Manier und Schreibweise bringen, und sich höchstens der äußeren Architektur seiner Werke anschmiegen. Andere dagegen suchten, um sich in eigener Freiheit und Selbstständigkeit zu bethätigen, voll Selbstgefühls von diesem Wege, welchen Shakspeare Allen geebnet und ge-

bahnt, abzulenken; sie wollten eine neue Bahn einschlagen, und um nicht einzugestehen, daß auch sie Theil gehabt an dem Erbe des Shakspeare'schen Genie's, sagten sie sich lieber von ihm los, und suchten durch die Verkleinerung seiner sich selber zu vergrößern. Um gewiß nicht auf Shakspeare'schen Wegen ertappt zu werden, schlugen sie eine ganz neue Straße ein, und machten sich einen Weg durch Gestrüpp und Dornen, der, weil er neu war, Viele zur Nachfolge lockte. —

So entstanden zwei Parteien, indem sich von diesem Brennpunkte des Shakspeare'schen Geistes aus zwei Pfade bildeten, die, nur an ihren Ausgangspunkten einander berührend, in ganz entgegengesetzter Richtung ausliefen.

Diese beiden verschiedenen Richtungen hatten aber ihre bedeutenden Vorkämpfer und Führer, unter denen besonders auf Seiten der gegen Shakspeare feindlich auftretenden Bestrebungen Ben-Jonson gewaltig hervorragt.

Benjamin Johnson, gemeinhin Ben-Jonson genannt, nimmt unfehlbar nach Shakspeare die bedeutendste Stelle in der englischen Poesie ein, und wenn er zuerst dadurch Aufsehen erregte, daß es Shakspeare selbst gewesen, der den um zehn Jahre

jüngeren Dichter in die literariſche Welt eingeführt und ihn unterſtützt hatte, ſo wußte er ſich doch auch bald durch eigene Befähigung zu behaupten und ſich einen Ruhm zu erwerben, der ihn in der That bald zu einem Rivalen Shakſpeare's erhob.

Seine Jünger und Anhänger, und Ben-Jonſon hatte deren eine große Zahl, prieſen den Ruhm ihres Meiſters, indem ſie zugleich ſeine tiefe Gelehrſamkeit, ſeine gründlichen, wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe, worin er allerdings dem ungelehrten William Shakſpeare bei Weitem überlegen war, ſtaunend bewunderten. Aber wenn dem genialen und naturfriſchen Shakſpeare die Gelehrſamkeit Ben-Jonſon's fehlte, ſo mangelte dieſem, was ſich weder durch Studium noch durch Kenntniſſe aneignen läßt, und welches die reine Göttergabe des Genie's iſt, es mangelte ihm der innere poetiſche Schwung, die hohe Leidenſchaft des Geiſtes, die Tiefe des Gemüths, die heilige Wärme der Empfindungen. Die Dichtungen Ben-Jonſon's ſind großentheils nur das Ergebniß des Gedankens und eines allerdings ungemein gebildeten und ſtarken Willens, nicht aber der unmittelbaren Eingebung des Genius; ſie ſind faſt ausſchließlich nur die Reſultate des Kopfes und eines ſcharfen, kritiſch zerſetzenden Geiſtes. Ben-Jonſon wollte ein Dichter ſein, er

hatte mit eisernem Willen sich vorgesetzt, dieses Ziel zu erstreben, und durch seine Geistesschärfe, durch seinen zersetzenden, kritischen Blick, durch seine tiefe Gelehrsamkeit und endlich durch einen ihm innewohnenden natürlichen und kräftigen Humor gelang es ihm, sich mindestens den Ruhm des Poeten zu erwerben.

Aus diesem Vorherrschen des Begriffs, der Kritik und des Verstandes ging bei Jonson das Bestreben hervor, die Poesie auf eine begriffsmäßige und schulgerechte Form zurückzuführen. Aber mit welcher Kraft und Anstrengung dies auch zum Theil unternommen wurde, so konnte es doch in keiner Weise ein nachhaltiges Gelingen haben, da alle innere productive Gewalt der dichterischen Darstellung dabei verloren ging. Zuletzt blieb doch nur der Eindruck mühseliger Pedanterie und Schulweisheit zurück, und so tragen uns jetzt Ben-Jonson's Arbeiten den unverkennbaren Stempel des Alters und der Gebrechlichkeit an der gedankenreichen Stirn, während Shakspeare's Dichtungen in ewiger Jugendfrische und Urschönheit durch Jahrhunderte hindurch zu uns herübergekommen sind!

Ben-Jonson war 1574 zu Westminster geboren, der Sohn einer aus Schottland stammenden Familie,

die unter den Unruhen in der Zeit Maria Stuart's ihr Vermögen verloren. Seine Mutter verheirathete sich nach dem Tode ihres ersten Mannes in zweiter Ehe an einen Maurer, und Benjamin, der bis dahin in der Westminsterschule unter dem gelehrten Mr. Cambden[1] seine bedeutende geistige Begabung an den Tag gelegt, mußte jetzt in das elterliche Haus zurückkehren, um thätigen Antheil an dem Handwerk seines Stiefvaters zu nehmen. Langbaine behauptet, daß dies erst später geschah, nachdem Ben schon die Universität zu Oxford bezogen, und sich dort mehrere Wochen aufgehalten habe. Nahrungssorgen hätten ihn genöthigt, die Universität zu verlassen. Er kehrte in das elterliche Haus zurück, und man sah ihn an der Seite seines Stiefvaters bei dem neuen Gebäude von Lincolns Inn als Maurer arbeiten, mit der Kelle in der Hand und einem Buch in der Tasche. Durch die Vermittelung und Fürsprache Cambden's, aber gewann sich Ben-Jonson einige einflußreiche Gönner, zu denen Einige auch den berühmten Walter Raleigh zählen. Von diesen unterstützt, bezog er die Universität zu Cambridge, und widmete sich mit Eifer und Fleiß den gelehrten Studien. Dann, nachdem diese Unterstützungen aufgezehrt, veranlaßten Nahrungs-

[1] Vgl. Langbaine, Account on the dram. poets p. 283.

ergen ihn abermals, seine Studien aufzugeben. Er erdung sich als Schauspieler bei einer herumziehenden Truppe, ward aber bald, wegen allzugroßen Mangels an Talent zur Schauspielkunst, wieder entlassen.[1] Bald darauf führte ein Duell, in welchem er seinen Gegner tödtete, ihn in's Gefängniß, und in dieser Abgeschiedenheit scheinen ihn vorzugsweise religiöse Betrachtungen überkommen zu haben, denn er ging, überredet von einem katholischen Geistlichen, von dem er häufig Besuche empfing, zur römisch-katholischen Kirche über. Als er dann, noch nicht fünf und zwanzig Jahre alt, nach all diesen Abenteuern und Fährnissen das Gefängniß verließ, begann er seine literarische Laufbahn, indem er zuerst ein Lustspiel (Every man in his humour) schrieb, von dem weiter unten die Rede sein wird. Durch Shakspeare's Vermittelung gelangte dasselbe zur Darstellung, und durch den ungemein günstigen Erfolg ermuthigt, schrieb Ben-Jonson jetzt ein zweites Lustspiel (Every man out of his humour), das, obwohl bei Weitem schwächer als das erstere, doch viel dazu beitrug, seinen Ruhm zu begründen und ihm Anhänger und Freunde zu erwerben. Vom Beifall angespornt, von eigener Selbstliebe getragen, wagte es Ben-Jonson,

[1] Cibber's Life of the english Poets (London 1753) p. 210.

jetzt den Kampf zu beginnen gegen Shakspeare selbst und seine Anhänger, und wenn er auch in diesem mit Ausdauer und Beharrlichkeit geführten Kampfe keine entscheidenden Siege erfocht, so gab es doch bald eine bedeutende Partei, die sich für Ben-Jonson erklärte, und ihn, den Gelehrten, weit erhob über den ungelehrten Shakspeare, dem es begegnen konnte, irgend eine historische oder geographische Ungenauigkeit in seiner dramatischen Welt zuzulassen, was freilich dem gelehrten Ben-Jonson niemals geschehen mochte. Auf der anderen Seite gab es auch wieder eine zahlreiche Partei, die Ben-Jonson's Werke verspottete, und ihn mit seiner gelehrten Poesie verhöhnte. Aber wenn ihn solche Angriffe auch verletzten, so linderte sein Selbstgefühl und die übergroße Eitelkeit, welche ihn trug, schnell diese Schmerzen, und als einige seiner Stücke mißfielen, und vom Publikum übel aufgenommen wurden, erklärte Ben-Jonson laut und öffentlich, „seine Stücke seien durchaus gut und lobenswerth, und nur der Unverstand des Publikums könne an ihnen etwas zu tadeln finden".[1] Ja, er ließ sogar eines dieser verunglückten Lustspiele drucken und gab ihm die Ueberschrift: „Ein Stück, wie es

[1] A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur II. 1. Abth. S. 273.

niemals dargeſtellt, ſondern von gewiſſen Dienern des Königs höchſt nachläſſig abgeſpielt, und von anderen Unterthanen des Königs noch ſcheeler und ekler angeſehen und beurtheilt worden." (As it was never acted, but most negligently play'd by some, the King's servants, and more squeamishly beheld and censured by others, the King's subjects.)

Indeſſen ſollte ihm eines ſeiner Schauſpiele noch einen größeren Unfall bereiten, indem es ihn, wegen eines darin enthaltenen Angriffs auf die ſchottiſche Nation, den man ihm bei König Jacob's ſchottiſcher Herkunft als eine Majeſtätsbeleidigung auslegte, abermals in das Gefängniß führte. Mit ihm theilten dieſes die beiden Dichter Chapman und Marſton, die als Mitverfaſſer des Stückes galten.[1] Indeſſen wurden ſie nicht allein begnadigt, ſondern Jonſon erhielt bald darauf den Auftrag, zur Beluſtigung des Hofes einige dramatiſche Darſtellungen zu leiten, zu welchem Behufe er ſeine Masken ſchrieb. Später ward er ſogar als Hof-Poet angeſtellt und beſoldet. Auch von anderen Seiten überhäufte man ihn mit Ehren und Anerkennung. Die Univerſität Oxford gab ihm als Ehrengeſchenk das Magiſter-

[1] Cibber's Lives of the English Poets.

diplom, und viele der bedeutendsten Dichter priesen ihn nicht allein in Oden und Hymnen, sondern legten ihm auch ihre Arbeiten als dem allentscheidenden Meister zur Beurtheilung vor. Ben-Jonson starb unter der Regierung Carl's I. im Jahre 1637, und ward in der Westminster-Abtey begraben. Sein Grabstein zeigt die seltsame und lakonische Inschrift: O rare Ben-Jonson![1] (O seltener Ben-Jonson!) in welchen wenigen Worten der athemlose Enthusiasmus seiner Bewunderer den über alle Worte und jeden Ausdruck erhabenen Werth ihres Meisters ausdrücken zu wollen schien. Ben-Jonson hat gegen dreißig Stücke geschrieben, sechszehn Lustspiele, zwei Trauerspiele, und zwölf Masken- und Gelegenheitsstücke, die er in seiner Eigenschaft als Hof-Poet anfertigen mußte.

Das berühmteste seiner Lustspiele ist das schon oben erwähnte: Every man in his humour[2] (Jeder nach seinem Humor), das schon dadurch Aufsehen erregte, weil Ben-Jonson in dem Prolog desselben gewissermaßen seine reformatorischen und kritischen Feldzüge ankündigte, und besonders gegen die historisch-dramatische Schule Shakspeare's pole-

[1] Langbaine's Dramatic Poets. 20.

[2] Zum ersten Mal aufgeführt 1598. Zuerst gedruckt in London 1601, und Ben-Jonson's Lehrer Camdden zugeeignet.

misirte. Die Handlung in diesem Lustspiel ist unbedeutend und dürftig, aber das Ganze ist reich an witzigen Einfällen und ergötzlichen Wortsticheleien, die, wenn sie auch zuweilen gesucht sind, doch immer manches Interesse haben und eine Hauptstärke Ben-Jonson's bilden. Hauptmann Bobadill, ein Raufer und Abenteurer, ist der Hauptträger dieses Stücks, und obwohl er sehr an Pistol erinnert, ohne dessen Frische und Originalität zu haben, bleibt er doch immer ein wohlgelungenes und ergötzliches Bild, das seitdem viele Nachahmer gefunden.

Ebenso dürftig in Handlung und Situationen ist Ben-Jonson's zweites Lustspiel: Every man out of his humour (Jeder außer Humor). Die Komik liegt hier nur noch in der Zeichnung karrikirter Personen, die in einer Reihe lose aneinander gehefteter Scenen allerdings durch drollige Wortspiele und Witze ergötzen und für den Augenblick belustigen, ohne aber einen dauernden Eindruck oder ein befriedigendes Interesse zu erregen.

Bedeutender seiner Form und seinem Inhalt nach ist unstreitig das Lustspiel: Volpone or the Fox (Volpone oder der Fuchs). Die Scene spielt in Venedig. Volpone ist ein reicher, üppiger und geiziger alter Schlaukopf, der sich krank und todes-

matt ſtellt, und alle ſeine Bekannte an ſeinen baldi
gen Tod glauben macht, um ſie dadurch zu veran
laſſen, ihm reiche Geſchenke zu bringen, damit er ſie
dafür in ſeinem Teſtament bedenke. Der Erfolg iſt
ihm günſtig, und ſein Haus wird den ganzen Tag
belagert von zärtlichen Verwandten und erbſchleichen
den Freunden, die ihm alle ſeine Wünſche ablauſchen
und ſie zu befriedigen ſuchen. Ja, als der alte Wol
lüſtling, entzückt von der Schönheit Celia's, der Gat
tin ſeines Neffen Corvino, dieſem durch ſeinen ver
trauten Diener Moska ſagen läßt, daß er ihn zu
ſeinem alleinigen Erben ernennen würde, wenn er
ihm Celia in ſein Schlafzimmer führte, willigt der
ſonſt eiferſüchtige Gatte mit Freuden ein. Die Scene,
in welcher die tugendhafte Celia ihren Gatten be
ſchwört, ihrer zu ſchonen und nicht ſeine eigene Ehre
Preis zu geben, iſt aber eben ſo verletzend als un
zart, und giebt den Beweis, daß Ben-Jonſon bei
aller Schärfe des Verſtandes doch des zarten poeti
ſchen Taktes entbehrte, und der Grazie, die allen
wahren Dichterwerken innewohnen muß. Aber nichts
deſtoweniger iſt dieſes Luſtſpiel reich an derben komi
ſchen Scenen und Situationen. Dahin gehört die
Scene, wo Moska, der ſchlauere Diener ſeines ſchlauen
Herrn, dieſen überredet, ſich todt zu ſtellen, vorher

aber in einem Teſtament den Moska zu ſeinem alleinigen Erben einzuſetzen, um dann als Leiche auf ſeinem Bette liegend, die Wuth ſeiner erbſchleichenden und überliſteten Verwandten und Freunde zu genieſen. Volpone geht mit Freuden auf dieſen Plan ein, und macht, um die Erbſchleicher ganz zu täuſchen, ein rechtsgültiges Teſtament. Volpone ſpielt nun den Todten, und die Verwandten eilen herbei, Jeder überzeugt, er ſei der alleinige Erbe, und Jeder in Zorn ausbrechend bei der Nachricht, daß Moska es iſt. — Sehr ergötzlich iſt auch die ſpätere Scene, wo Moska ſeinem Herrn, der verkleidet ſein Haus verlaſſen, das Leben abſpricht, und behauptet, Volpone ſei todt und habe ihn in rechtskräftigem Teſtament zum Erben aller ſeiner Reichthümer eingeſetzt. Volpone bemüht ſich vergeblich ſein Leben zu beweiſen, und weiß endlich kein anderes Rettungsmittel aufzufinden, als daß er dem Gerichtshof alle ſeine mit Moska verübten Schurkenſtreiche und ſeine ganze betrügeriſche Krankheit geſteht, worauf denn die Uebelthäter beſtraft und die Unſchuldigen belohnt werden.'

Noch größeren Beifall erwarb ſich das Luſtſpiel: Bartholomew-Fair (der Bartholomäus-

' A Companion to the Theatre: Or a view of our most celebrated Dramatic Pieces. II. 340.

Jahrmarkt), in welchem Ben-Jonſon das ganze Getümmel eines Jahrmarktes auf die Bühne brachte. Dieſe Scenen, welche dem Publikum allerdings neu waren, ſicherten dem ſonſt inhaltloſen Stücke, in welchem Jonſon es ſich zur Aufgabe gemacht, die Lächerlichkeiten in Sitten und Charakteren der niederen Volksklaſſen in Carrikaturzeichnung wiederzugeben, einen dauernden Erfolg. Es waren freilich meiſterhafte Genrebilder nach der Natur, aber das bloße Copiren der nackten Natur, der ungeſchminkten Rohheit genügt nicht zu einer poetiſchen Schöpfung, und Jonſon war es nur gelungen, von dem Leben der Gaſſen eine genaue Abſchrift zu machen, ohne ihm einen innern poetiſchen Kern abgewinnen zu können.

Ein anderes Luſtſpiel Jonſon's iſt: Silent Woman (die ſtille Frau). Es gehört zu den beſten und witzigſten Stücken Jonſon's und war zu ſeiner Zeit eines der beliebteſten auf der engliſchen Bühne. Ein alter wunderlicher reicher Kauz hat die ſonderbare Laune, durchaus keine andere Menſchenſtimme als nur ſeine eigene hören zu wollen. Demzufolge zieht er ſich von aller Geſellſchaft, von allem Verkehr mit Menſchen zurück, verabſchiedet ſeine Diener und verweiſt ſeinen tollen, lebensluſtigen

Neffen für immer aus seinem Hause. Weil dieser aber, besorgt um die reiche Erbschaft, nicht aufhört ihn in seiner Einsamkeit fortwährend zu stören, beschließt er endlich, den Neffen dadurch für immer jeder Hoffnung zu berauben, daß er, der alte Sonderling Morose, sich selber verheirathet, und seine Frau zu seiner Erbin erklärt. Seinem Barbier Cutbeard, der sein einziger Freund und Vertrauter ist, giebt er den Auftrag, ihm ein Weib zu suchen, die aber versprechen muß, durchaus stumm zu sein und immer schweigend ihm zuzuhören. Cutbeard ist aber heimlich von Morose's Neffen, Sir Dauphine Eugene, gewonnen. Sie ziehen einen jungen Freund Eugene's in ihr Geheimniß, dieser wird in Frauenkleider gesteckt, in seiner zu spielenden Rolle unterwiesen, und dem alten Morose als die junge Dame, welche entschlossen ist, ihm die Hand zu reichen und seine Bedingungen zu erfüllen, dargestellt. Morose ist entzückt über ihr Schweigen, ihre sittsame Miene, und vermählt sich sogleich mit ihr. Verkleidete Freunde des Neffen machen den Priester und die Trauzeugen, und eben als die Ceremonie beendet, und Morose voll Entzücken sein stummes Weib betrachtet, erhebt sich im Hause eine wirbelnde Tanzmusik, mit welcher der Neffe die Heirath seines Oheims feiert, indem

er mit seinen lustigen Freunden und mit lautem Geschwätz und Gelächter hereinstürzt. Morose, in höchster Wuth, befiehlt den Musikanten zu verstummen, und seinem Neffen und deren Freunden sich zu entfernen, als plötzlich sein stummes schüchternes Weibchen mit energischer Baßstimme dazwischen donnert, und Allen befiehlt zu bleiben. Sie sei jetzt hier Herrin, und ihr Gebot allein solle hier gelten. Morose ist außer sich vor Erstaunen und Entsetzen, besonders als er sieht, mit welcher ungezwungenen Vertraulichkeit seine junge Frau mit den jungen Männern spricht, mit ihnen tanzt und lacht und schäkert. Er ist schnell entschlossen, ihrer um jeden Preis ledig zu werden, und nimmt dazu die Vermittelung seines Neffen, dem seine Frau besonders gewogen scheint, in Anspruch. Dieser macht die Bedingung, daß Morose ihn zu seinem Erben ernenne, Morose willigt mit Freuden ein, und die junge Frau erklärt sich zu einer Scheidung bereit für eine Leibrente von fünfhundert Pfund. Morose ist zu Allem bereit, und erst nachdem die Bedingungen aufgezeichnet und unterschrieben sind, erfährt er den Betrug.

In dem Lustspiel: the Poetaster (der Poetaster) trat Jonson als offener und hitziger Bekämpfer Shakspeare's und seiner Schule auf und suchte zu-

gleich sein Ideal eines wahren und wirklichen Dichters, diesen schlechten und verderblichen Richtungen gegenüber, zu zeichnen. Jonson entwickelt hier freilich einen beißenden Witz, eine eminente Verstandesschärfe und eine große Gelehrsamkeit, aber es fehlt diesem Stücke, wie allen seinen übrigen, der poetische Hauch, die Dichtergrazie und Schönheit, und sein Poetaster ist mehr eine dramatisirte Streitschrift, als eine Komödie.

Die übrigen Lustspiele Jonson's sind: The Alchymist (der Alchimist), das einige gute Scenen enthält, aber überladen ist mit gelehrten alchimistischen Auseinandersetzungen, The Devil is an Ass (der Teufel wird genarrt), in welchem der Teufel persönlich erscheint, und das Laster als Schalksnarr auftritt, The Fountain of Self-Love (die Quelle der Selbstliebe), das gegen die Prunksucht des Hofes gerichtet war, Eastward Hoe, um dessentwillen er wegen Majestätsbeleidigung angeklagt ward, The Magnetic Lady, or Humour's Reconcil'd (die magnetische Lady, oder der versöhnte Humor), The Staple of News (der Stapelplatz der Neuigkeiten), in welchem vier Narren auf der Bühne erscheinen, und die Handlung als eine

Art Chor kritisiren,[1] The tale of a Tub (die Geschichte eines Fasses), Widow (Witwe), Case is alter'd (das ändert die Sache).

Seine beiden Trauerspiele sind: Cajus Sejanus his fall (der Fall des Sejan) und Catilina. Ben-Jonson versuchte in denselben den Stil des klassischen Alterthums zu erneuern, und hegte die Ueberzeugung, England mit der wahrhaften und allein poetischen Tragödie zu beglücken, weil er in seinem Catilina den Chor nach dem Vorbild der Alten einführte, und ihn Betrachtungen und moralische Sentenzen sprechen läßt, ferner auch: weil er die Schlacht- und Gräuelscenen, statt wie Shakspeare auf der Bühne, nach dem Muster der Alten hinter der Bühne vor sich gehen, und sie durch Boten berichten läßt. Wie sein Poetaster nichts war als eine dramatisirte Kritik, so erscheinen seine Trauerspiele auch nur als ein Stück dialogisirter Geschichte, wobei er im Sejan sogar ganze Stellen aus dem Tacitus, im Catilina aus dem Sallust wortgetreu abgeschrieben und versificirt hat.

Eine andere, unvollendet gebliebene Tragödie Ben-Jonson's ist: Mortimer's Fall (Mortimer's

[1] Langbaine's Dramatic Poets 237.

Fall) das nach Jonsons Tode als Fragment in der Sammlung seiner Werke mit abgedruckt ward.[1]

Die von ihm gedichteten Zwischenspiele und Masken hier alle namhaft zu machen, würde zu weit führen. Es sind größtentheils versificirte Schmeicheleien für den Hof, der ihn dafür bezahlt und angestellt hatte, allegorische Darstellungen derjenigen Begebenheiten, die zu den Hoffestlichkeiten Veranlassung gegeben. Tänze, Aufzüge, Gesänge und Decorationen mußten bei denselben mitwirken und einen Theil des Erfolges sichern, und die Götter des Olympos hatten dem gelehrten Ben zu gehorsamen und herunterzusteigen von ihrem Göttersitze, um einem indischen Könige schmeichelnde Huldigungen zu sagen.

---

## 9. John Fletcher und Francis Beaumont.

Von weit höherer, poetischer Begabung als der gelehrte und kritische Ben-Jonson erscheinen die beiden unzertrennlichen Dichter John Fletcher und Francis Beaumont. Sie sind ohne Zweifel als die bedeutendsten und würdigsten Nachfolger Shakspeare's zu bezeichnen, und wenn ihre Muse auch nicht die

[1] Langbaine, Dramatic Poets 291

Schönheit der Shakspeare'schen erreichte und sich ihr nicht gleichstellen ließ in Erhabenheit der Gedanken, in Großartigkeit der poetischen Leidenschaft, so ist diesen beiden Dichtern doch die Genialität der Erfindung, ein kecker, humoristischer Uebermuth, eine tiefe Kenntniß des menschlichen Lebens nicht abzusprechen. Ohne Nachahmer Shakspeare's zu sein, verfolgten sie doch oft unwillkürlich und unwissentlich den von ihrem großen Vorgänger eingeschlagenen Weg, aber sie gingen zugleich über diesen hinaus, und wo Shakspeare sich selber die Fessel der Kunstform angelegt, und den Gesetzen der ewigen Schönheit in der freien Dienstbarkeit des Künstlers sich gefügt, da suchten sie in ungebändigter Zügellosigkeit und schamlosester Frechheit ihre Wirkungen zu erzielen. Keine Fesseln und keine Schranken anerkennend, selbst nicht die der Schönheit und der Sitte, keinem Gesetze sich unterordnend, selbst nicht dem der Kunst, war ihnen jedes Mittel recht und willkommen, das sie zum Ziele führte. Dieses Ziel aber war ihnen stets nur der theatralische Erfolg. Um Shakspeare noch zu überbieten, suchten sie über ihn hinauszugehen, indem sie seine kräftige dramatische Ergreifung des thatsächlichen Lebens zu einer Zügellosigkeit, Wildheit und Frechheit übertrieben, durch

welche sie aus allen Gränzen der Poesie hinaustraten. Wo Shakspeare nur leise andeutete, da suchten sie mit frecher Hand das Verhüllte zu entschleiern, und so arten ihre Darstellungen beständig in Ueppigkeiten und Zügellosigkeiten aus, die selbst ihre bedeutendsten dramatischen Werke entstellen. Sie wollten nicht, wie Shakspeare, das Publikum zu sich und zu einem höheren Standpunkt erheben, sondern sie bequemten sich lieber dem Zeitgeschmack, und so sicherten sich diese beiden Dichter eine Popularität und einen Ruhm, der eine Zeitlang fast das Ansehen Shakspeare's zu überflügeln schien.

Beaumont und Fletcher besaßen vor allen Dingen eine große Theaterroutine, und die Geschicklichkeit, den anscheinend geringfügigsten Stoff in die dramatische Form zu erheben. Aber da es, namentlich in ihren Lustspielen, nur darauf abgesehen war, zu ergötzen, so gingen sie in diesem stets vorherrschenden Bestreben sehr unmethodisch zu Werke und verloren sich oft in plaisirlichen Nebensachen, die allerdings wohl im Stande waren für den Augenblick lachen zu machen und das Publikum zu unterhalten, wobei aber die wahrhafte innere und künstlerische Befriedigung verloren gehen mußte.

In der Verwickelung und Intrigue, in kunstvol-

len Situationen und fein angelegten Scenen zeigen ſie oft eine größere Fertigkeit und Stärke, als Shakſpeare, dagegen fehlt ihnen deſſen feine, das Innere in dem Aeußeren erſchöpfende, alles Menſchliche durchdringende Charakterzeichnung gänzlich. Es kam ihnen gar nicht darauf an, einen Charakter, wo es irgend einer Situation angemeſſen war, plötzlich fallen und ſich umkehren zu laſſen, die Charaktere mußten ſich bei ihnen den Situationen fügen und ſich dieſen unterordnen, und daher iſt immer das Stoffliche bei ihnen vorherrſchend, in deſſen Erfindung ſie aber allerdings eine bedeutende Phantaſie und eine große Weltkenntniß zeigen. Auch iſt ihre Sprache jedesmal ihren Situationen angemeſſen, und der feinere, leichte Weltton iſt ihnen ebenſo wohl eigen, als die erhabenere Sprache der Tragödie und die derbe humoriſtiſche Weiſe der niederen Stände.

Von den Lebens-Umſtänden dieſer beiden Dichter, welche als unzertrennliches Paar durch die Literaturgeſchichte gegangen ſind, iſt wenig bekannt geworden.

John Fletcher, um zehn Jahre älter als ſein Freund, ward in London im Jahre 1576 geboren; man weiß wenig mehr von ſeinen Verhältniſſen, als daß ſein Vater Biſchof in London geweſen, woſelbſt John bei ihm verweilte, bis er ſich zur Univerſität

nach Cambridge begab. Dort lernte er Beaumont kennen, und es wurde schon jetzt diese treu bis zum Tode dauernde Freundschaft geschlossen, welche in so vielen gemeinsamen Arbeiten und Bestrebungen sich kund gegeben und bethätigt hat. Wie Beide gearbeitet, und welchem von den beiden Freunden der größere Antheil von den Arbeiten gebührt, ist schwer zu ermessen. Die gewöhnliche Annahme ist, daß John Fletcher mehr Phantasie und Schwung, mehr Wärme der Empfindung, Francis Beaumont dagegen einen schärferen kritischen Verstand, mehr Ruhe der Darstellung gehabt, und daß so Beide sich ergänzten, indem Fletcher das Feuer und den Witz, Beaumont die Ruhe und Klarheit zu ihren gemeinschaftlichen Productionen beisteuerte.[1] Aber dieser Annahme wird dadurch widersprochen, daß der überlebende John Fletcher, dem also neun Jahre hindurch sein kritisch besonnener Freund nicht zur Seite stand, in unermüdeter Thätigkeit fortarbeitete, ohne daß seine Stücke einen wesentlichen Unterschied oder mehr phantastische Auswüchse, mehr regellose Leidenschaftlichkeit zeigten, als die mit Beaumont zusammen gearbeiteten Dramen. Es ist daher anzunehmen, daß ihre Freundschaft nicht sowohl aus einer gegenseitigen Ergän-

[1] Langbaine's Dramatic Poets 201.

zung als vielmehr aus einer gegenseitigen Uebereinstimmung hervorging, und daß sie sich zu gemeinschaftlichen Arbeiten nicht verbanden um der Verschiedenheit, sondern um der Aehnlichkeit ihrer Talente willen. John Fletcher starb im Jahre 1625 an der Pest.[1]

Francis Beaumont, geboren 1586 in Grace Dieu in Leicestershire, war der Sohn eines dortigen Richters (Judge of the common pleas), und starb sehr jung, um das Jahr 1615 oder 1616. Die von beiden Dichterfreunden hinterlassenen Stücke belaufen sich auf die bedeutende Zahl von zwei und funfzig ausgeführten Dramen, ungerechnet mehrere, welche John Fletcher unvollendet hinterlassen. Auf alle diese Stücke im Einzelnen hier einzugehen, würde uns zu weit führen, wir müssen uns darauf beschränken, einige der vorzüglichsten und berühmtesten hervorzuheben.

Unter den Tragödien des Dichterpaars ist die berühmteste The Maid's Tragedy (die Jungfrauen-Tragödie). Die Sprache ist vortrefflich, und oft mangelt es dem Dialog nicht an wahrhafter Leidenschaft und tiefergreifender Gedankenkraft. Aber

[1] Lessing, Geschichte der englischen Schaubühne (Theatralische Bibliothek) S. 25.

dieſer Eindruck wird ſchnell wieder vernichtet durch die geſchmackloſeſten und gröbſten Zügelloſigkeiten, die in dieſem Drama bis zum Monſtröſen angehäuft ſind, und Alles übertreffen, was vorher und nachher in irgend einem Drama gewagt worden iſt. Man kehrt aber auch wieder gern zu ſeinen erhabenen und großartigen Stellen zurück, denn in einigen Scenen, namentlich in der Scene zwiſchen Evadne und ihrem Gemahl in der Brautnacht, wie in der Scene zwiſchen Evadne und ihrem Buhlen, dem König, den ſie im Bett beſchleicht, um ihn zu ermorden, herrſcht neben der gröbſten Unſittlichkeit ein wahrhaft erhabenes und tief erſchütterndes Pathos. Der Inhalt dieſer Tragödie iſt kurz folgender: Ein wollüſtiger üppiger König hat das ſchöne junge Hoffräulein Evadne verführt, welche die Schweſter iſt des tapfern bei dem Heer befindlichen Generals Melantius. Um dieſen Liebeshandel beſſer zu verdecken, beſchließt der König Evadnen zu verheirathen, ſie muß aber ihrem königlichen Geliebten ſchwören, daß ihr Gemahl niemals ſich ihr nähern und ſie berühren darf. Amintor, ein tapferer und edler Cavalier, wird zu Evadne's Gemahl beſtimmt, und obwohl er ſchon mit Aspalia verlobt iſt, fügt er ſich doch aus Freundſchaft für Evadne's Bruder Melantius und

aus Gehorſam gegen den König, deſſen Einverſtändniß mit Evadne er nicht ahnt, und wird Evadne's Gemahl. Aber als er dann, mit ihr in der Brautkammer allein gelaſſen, ſich ihr voll begehrlicher Gluth naht, ſtößt ſie ihn heftig zurück und macht ihn bekannt mit ihrem Schwur und ihrem Liebesverhältniß mit dem König. Amintor iſt außer ſich, er ſchwört Rache, aber ſein Zorn beruhigt ſich, als er überlegt, daß es ſein König iſt, welcher ihn beleidigt, und daß dem Willen und Vergnügen des Königs ſich jeder Unterthan fügen muß. Eine tiefe Schwermuth bemächtigt ſich jedoch ſeiner und gedrängt von den theilnahmsvollen Bitten des inzwiſchen heimgekehrten Melantius vertraut er ihm ſein Unglück und Evadne's Schuld. Voll Empörung und Kränkung eilt Melantius zu ſeiner Schweſter Evadne und überhäuft ſie mit Vorwürfen und Verwünſchungen. Sie wird gerührt von dem Schmerz und dem gerechten Zorn ihres Bruders und ſchwört eine vollſtändige Umkehr und Beſſerung. Melantius iſt damit nicht zufrieden, nur in dem Blut des Verführers kann die Ehre ſeines Hauſes wieder rein gewaſchen werden, er überredet daher Evadne, noch in dieſer Nacht ihren königlichen Buhlen zu ermorden. Sie ſchwört es; leiſe ſchleicht ſie ſich in das Schlafzimmer des Königs, er

empfängt sie mit glühender Zärtlichkeit und will sie zu sich niederziehen auf das Lager, welches sie so oft mit ihm getheilt. Aber Evadne widersteht ihm und ihn überhäufend mit Vorwürfen erstieht sie ihn. Während deß hat sich Melantius der Schlüssel zu der Festung zu bemächtigen gewußt, und ist so gewissermaßen Herr des Königreiches geworden, so daß, als der Tod des Königs bekannt wird, und dessen Bruder Lysimachus den Thron besteigt, Melantius diesem sogar seine Bedingungen vorschreibt. Indeß hat die von Amintor verlassene Aspalia sich von ihrem Schmerze aufgerafft, und durch ihres Geliebten Verrath und Falschheit zur Verzweiflung gebracht, will und erfleht sie nichts mehr als den Tod. In Männerkleidung, von Niemand, selbst nicht von Amintor erkannt, geht sie zu ihm, und fordert ihn durch absichtliche Beleidigungen zum Zweikampfe heraus. Bei dem ersten Gange stürzt sie sich in sein Schwerdt, und indem sie sich ihm jetzt zu erkennen giebt, segnet sie das Geschick, das ihr erlaubt, mindestens von seiner Hand zu sterben. Voll Reue und Gram beschließt Amintor, sie nicht zu überleben und stürzt sich in sein eigenes Schwerdt. Evadne, die sich als die Ursache alles dieses Unheils anzusehen hat, erdolcht sich, und nur mit Mühe wird ihr Bruder Melantius

von gleichem Thun zurückgehalten. Damit endet das Stück, welches lange Zeit hindurch mit dem größten Beifall aufgeführt, unter König Carl II. aber, aus nicht bekannten Gründen, verboten ward.[1]

Ein anderes Trauerspiel ist Rollo, the bloody Brother (Rollo der blutige Bruder), das neben vielem Erhabenen und Schönen doch durch Härte und Rohheit verletzt. The false one (die Falsche) ist minder anstößig als die beiden vorhergehenden, aber dagegen überladen mit hohler und leerer Declamation. Es behandelt die Liebe Cleopatra's und Julius Cäsar's. Einzelne Stellen in dieser Tragödie sind wortgetreu aus dem Lucan entnommen und übersetzt.

Andere Trauerspiele von Beaumont und Fletcher sind: Bonduca, ein historisches Stück aus der altenglischen Geschichte; Valentinian, in welchem auch Gesänge als eine Art Chor eingemischt sind; Thierry and Theodoret, dessen Stoff der französischen Geschichte entnommen ist; Double Marriage (die Doppel-Heirath).

Bedeutungsvoller und wichtiger sind aber die Tragikomödien dieser beiden Dichter; sie bilden eine eigene Gattung, und in ihnen ist der Ernst und die

[1] Companion to the Theatre. Vol. II. pag. 176.

erschütternde Wirkung der Tragödie mit dem heiteren Uebermuth der Komödie und Posse in glücklicher und wirkungsreicher Mischung vereinigt. Two noble Kinsmen (die beiden edlen Vettern) gehört zu den besten dieser Gattung, und soll von Fletcher in Gemeinschaft mit Shakspeare ausgearbeitet worden sein.[1] Shakspeare's Geist und Mitwirkung scheint auch hier in der That unverkennbar, wie denn auch diese Tragikomödie sich durch die Trefflichkeit, Kürze und Schlagfertigkeit des Dialogs auszeichnet und weniger an Auswüchsen grober Unsittlichkeit leidet.

Das Ausgeartetste und Monströseste aber in diesem Genre ist die Tragikomödie: The Custom of the Country (die Landessitte), das an Schamlosigkeit und Rohheit noch die Jungfrauen-Tragödie überbietet, nichtsdestoweniger aber reich ist an erhabenen, erschütternden Scenen, wie an komischen und humoristischen Situationen. Philastes, gleichfalls eine Tragikomödie, wird John Fletcher allein zugeschrieben.

Die Lustspiele gehören unstreitig zu den besten Arbeiten dieser beiden Dichter, sie sind reich an trefflichen Scenen, an Witz und Humor, und die auch hier nicht fehlenden Unanständigkeiten und Zügel-

[1] Langbaine, Account on the Dramatic Poets 213.

losigkeiten verletzen weniger als in dem ernsteren Drama, weil der leichtere, muthwilligere Geist der Komödie rascher darüber hinweggleiten kann.

Das vorzüglichste ihrer Lustspiele ist The Knight of the burning pestle (der Ritter mit der brennenden Mörserkeule). Eine köstliche humoristische Parodie des der damaligen Zeit noch ziemlich naheſtehenden Ritterthums, der Idee des Don Quixote entlehnt, aber mit genialer Freiheit und Feinheit behandelt, und voll der köstlichsten Satire.

Ebenso gedankenreich und voll feiner geistreicher Wendungen ist das Lustspiel Rule a wife and have a wife (zügelst Du sie, so hast Du sie), in dem noch im vorigen Jahrhundert Garrick eine seiner größten Meisterdarstellungen gab. Ebenso ergötzlich und pikant sind die Lustspiele The spanish Curate (der spanische Pfarrer), The wild goose-chasse (die Jagd nach wilden Gänsen), in welchem Stück die Reiselust der Engländer vortrefflich persiflirt wird.

Das Lustspiel The faithfull Shepherdess (die treue Schäferin) wird Fletcher allein zugeschrieben. Es ist ebenso reich an zartsinnigen, leidenschaftlichen und tief ergreifenden Scenen, als es an

stellt wird von Zweideutigkeiten und Schilderungen der grobsinnlichsten Art. Fletcher hatte sich in diesem Stück die Aufgabe gestellt, die zarte, schwärmerische und innige Liebe in scharfem Contrast neben der cynisch wilden, alle Schranken durchbrechenden, leidenschaftlichen Sinnlichkeit zu zeichnen, und wenn man auch zugestehen muß, daß beide Bilder mit lebensvoller Naturwahrheit gezeichnet, so sind doch die Farben zu grell und hart aufgetragen, und müssen daher nothwendig verletzend wirken.

## 10. Philipp Massinger.

Als Beaumont's und Fletcher's nächster Geistesverwandter und Nachfolger erscheint Philipp Massinger. Er gehört zu den talentvollsten und begabtesten dramatischen Schriftstellern der damals so reichen englischen Dichterzeit. Seine Stücke sind in derselben Manier wie die Beaumont's und Fletcher's geschrieben, aber sie haben noch manche Schönheiten vor diesen voraus und nähern sich in Reinheit der Sprache und Großartigkeit der Conception mehr den Meisterwerken Shakspeare's, ohne freilich die Origi-

nalität und Gedankentiefe des Heros der dramatischen Poesie zu besitzen. Ein talentvoller und begabter Dichter war Massinger, aber kein schöpferischer Genius. Shakspeare's Werke [illegible]en ihm, wie allen Uebrigen, zum Fundament seiner dramatischen Gebäude, und diese standen fest und sicher, weil sie auf diesem festen Grunde sich erbauten. Philipp Massinger's Tragödien zeichnen sich durch sinnreiche Erfindung, planmäßige Durchführnng und großen Reichthum der Sprache aus; aber es mangelte ihm die höhere tragische Kraft, die Fülle und die energische Größe der Shakspeare'schen Sprache. In der Fülle des Witzes kann er eben so wenig mit Shakspeare als mit Beaumont und Fletcher verglichen werden, weshalb auch seine Lustspiele nicht gerade den bedeutendsten Theil seiner poetischen Leistungen bilden.

Von Massinger's Leben ist wenig bekannt, selbst nicht über das Jahr seines Todes hat man sich verständigen können. Nach Einigen starb er im Jahre 1639, nach Anderen erst im Jahre 1669,[1] und dann hätte er das hohe Alter von vier und achtzig Jahren erreicht, da seine Geburt in das Jahr 1585 fällt. Er war gebürtig aus Salisbury, der Sohn eines

[1] Langbaine, Dramatic Poets pag. 359. Lessing's Geschichte der englischen Schaubühne a. a. O. S. 29. Companion to the Theatre II. p. 90.

Gentleman, der in Dienſten des Grafen von Montgomery ſtand. Philipp Maſſinger ſcheint einer ſehr ſorgfältigen Erziehung genoſſen zu haben, auch leuchtet aus allen ſeinen Arbeiten ein durchgebildeter Geiſt und eine tiefe, klaſſiſche Bildung hervor. Schon als achtzehnjähriger Jüngling bezog er die Univerſität zu Orford, und widmete ſich dann ſpäter in Alban-Hall mehrere Jahre hindurch den angeſtrengteſten Studien. Dann aber ſcheint er ſich ganz der Poeſie zugewandt zu haben, denn ſehr bald begannen ſeine Stücke ſich auf den Bühnen einen bedeutenden Erfolg zu gewinnen, und konnten ſogar neben den Werken Shakſpeare's, Ben-Jonſon's, Beaumont's und Fletcher's ſich in Ruhm und Anſehen erhalten.

Von ſeinen ſiebzehn hinterlaſſenen Dramen ſind vierzehn von ihm allein verfaßt, die übrigen drei arbeitete er, dem damaligen Gebrauch gemäß, in Gemeinſchaft mit einigen andern Dichtern. An dem Luſtſpiel: the old Law (das alte Geſetz) hatten ſogar zwei andere Dichter, William Rowley und Thomas Middleton, Theil;[1] die Tragödie: the Virgin Martyr (die jungfräuliche Märtyrerin) arbeitete er in Gemeinſchaft mit Thomas Decker. Es iſt dies ein chriſtlich-religiöſes Drama, der Märty-

[1] Langbaine, Dram. Poets p. 357.

rergeſchichte entnommen, und behandelt die Geſchichte der heiligen Dorothea zur Zeit der Verfolgungen unter Diocletian. Dieſe Tragödie, welche in ihrem finſtern, ſtreng katholiſchen Geiſte an Calderon erinnert, erſcheint noch um deswillen bemerkenswerth, weil ſie in eine Zeit fiel, wo der aufklärende Geiſt des Proteſtantismus ſich in England immer mehr Bahn gebrochen, und den Glauben an ſolche chriſtliche Wundergeſchichten, wie ſie Maſſinger in dieſem Drama wieder auf die Bühne brachte, vernichtet hatte.

Bei der Tragödie The fatal Dowry (die verhängnißvolle Ausſteuer) war Nathaniel Field der Partner Maſſingers. Einzelne Scenen dieſes Drama's, namentlich aber der Charakter Charalais, der ſich freiwillig als Gefangener ſtellt, um den Körper ſeines Vaters auszulöſen, damit dieſer ehrliches Begräbniß empfange, ſind dem Athenienſiſchen Cimon nachgebildet, und aus dem Valerius Maximus entlehnt.[1]

Von den vierzehn, von Maſſinger allein gedichteten Dramen können wir hier nur die am meiſten hervortretenden bezeichnen. Einige derſelben haben ſich großen Ruhm erworben, wie z. B. das Luſtſpiel: The City Madam (die Dame aus der City),

[1] Langbaine, Dram. Poets p. 355.

worin in sehr ergötzlicher Weise die Lächerlichkeiten und die geschraubten Anmaßungen einer reichgewordenen Kaufmannsfrau aus der City, die sich bemüht, die vornehme Dame zu spielen, dargestellt sind. Diesem Lustspiel soll Hogarth die Idee zu einem seiner ausgezeichnetsten Gemälde verdanken. Die Tragikomödie The Picture (das Gemälde), die in ihrer Zeit zu den berühmtesten und gefeiertsten Bühnenstücken gehörte, enthält, neben manchem Schönen und Trefflichen, doch auch viel Geschraubtes und Manierirtes. Vorzüglicher, und sehr reich an poetischen Schilderungen, voll Leidenschaft und Feuer ist die Tragödie The Bondman (der Sclave). Der Stoff gehört der ungarischen Geschichte an, einzelne Charaktere und Scenen, namentlich die, wo Pisander die Sclaven zur Rebellion verleitet, und diese muthigen Kämpfer beim Anblick der Peitschen die Flucht ergreifen, sind dem Justinian (Lib. 1. C. 5.) entnommen. A new Way to pay old debts (ein neues Mittel alte Schulden zu bezahlen) ist eines der besten Lustspiele Massinger's, voll feiner Satire und treffender Charakteristik. Es hat sich von allen Stücken dieses Dichters am längsten auf der englischen Bühne erhalten, und ist noch neuerlich

durch das treffliche Spiel des berühmten Kean wieder zu neuem Ansehen gekommen.

Andere Stücke Massinger's sind: the Duke of Milan (der Herzog von Mailand), eine Tragödie, reich an ächtdramatischen Scenen; the bashful Lover (der schüchterne Liebhaber), eine Tragikomödie; the Emperor of the East (der Kaiser des Ostens), eine Tragödie der Geschichte Theodosius des Jüngern entnommen; the Guardian (der Wächter), ein Lustspiel; the great Duke of Florence (der Großherzog von Florenz), gleichfalls ein Lustspiel; the Maid of Honour (die Ehrendame), eine Tragödie; Renegado, eine Tragikomödie; the unnatural Combat (der unnatürliche Kampf); the Roman Actor (der römische Schauspieler), beides Tragödien, und die Tragikomödie: the very Woman, or the Prince of Tarent (das ächte Weib, oder der Prinz von Tarent).

Langbaine[1] giebt Massinger's Todesjahr mit Bestimmtheit an, und behauptet, er sei im März 1669 zu London gestorben, am siebenzehnten desselben Monats in der St. Marienkirche zu Southwark beerdigt, und zwar in derselben Gruft mit John Fletcher,

[1] Dramat. Poets p. 339.

ſeinem geliebten Freunde, der ihm freilich nach dieſer Angabe ſchon um vier und vierzig Jahre vorausgegangen wäre.

---

## 11. Vermiſchte Dichter-Gruppen.

Ben-Jonſon, Beaumont und Fletcher, Maſſinger waren als die wichtigſten und bedeutungsvollſten Nachfolger Shakſpeare's zu bezeichnen. Sie zunächſt trugen dazu bei, die engliſche Bühne zu immer höherer Bedeutſamkeit und Vollendung empor zu tragen, und ſie zu jenem ſtaunenswerthen, nirgend überragten oder auch nur erreichten Wunderbaum zu erheben, als deſſen Gipfelpunkt und Blüthe William Shakſpeare freilich immer zu nennen bleibt, dem ſie aber als weit ſich ausdehnende und üppig umher rankende Zweige und Aeſte erſt Umfang und Größe verliehen. Viele Andere kamen jetzt, um den Baum zieren und ſchmücken zu helfen, und ihm durch Reben-Aeſte immer größere Ausdehnung und Entfaltung zu geben.

Wir nennen hier zuerſt Anthony Brewer. Er lebte unter der Regierung Carl's des Erſten und hat

mehrere Stücke geschrieben, die sich durch eine gewisse Großartigkeit der Conception, wie durch eine ebenso schöne und pikante als kernige Sprache auszeichnen. Neben großer Leidenschaftlichkeit und Kraft besitzt dieser Dichter viel Innigkeit und Wärme der Empfindung, und seine Tragödie: The Love-sick King (der liebeskranke König), ist voll hinreißender Beredtsamkeit, Innigkeit und Zartsinnigkeit. Die Scene zwischen dem wilden König Canut und der Nonne Carlesmunde, deren edle Weiblichkeit und jungfräuliche Reinheit den wilden Kriegerfürsten zähmt und sänftiget, ist voll wahrhaft poetischer Schönheiten, und werth, den Meisterwerken dramatischer Poesie an die Seite gestellt zu werden. Auch das Lustspiel Lingua, wird dem Anthony Brewer häufig zugeschrieben, obwohl ihm andere Kritiker wieder diese Autorschaft absprechen. Dieses Stück, in welchem die fünf Sinne sich einander ihre Vorzüge bestreiten und auseinandersetzen, und wobei die Sprache zuletzt den Sieg davon trägt, hat dadurch eine historische Bedeutsamkeit gewonnen, daß Oliver Cromwell als Student zu Oxford darin mitwirkend auftrat. Er hatte die Rolle des Gefühls, und die begeisterte, schwungvolle Ausführung desselben, namentlich in der Scene, in welcher er als Gefühl zum König gekrönt

wird, ſoll zuerſt in ihm den Wunſch und das Streben nach einer wirklichen Krone auch außer der Bühne erregt haben.[1]

Thomas Decker, ein talentvoller Dichter, erwarb ſich freilich mehr Ruhm und Bedeutſamkeit durch ſeinen Streit mit Ben-Jonſon, als durch ſeine eigenen dramatiſchen Arbeiten, obwohl dieſen ein edler Schwung und eine kernige Sprache, die nur zuweilen zu ſehr in Zweideutigkeiten ausartet, nicht abzuſprechen iſt. In ſeinem Luſtſpiel The Humourous Poet, brachte er Ben-Jonſon als pedantiſchen Gelehrten auf die Bühne, weil dieſer ihn in ſeinem Poetaſter gegeißelt hatte. — Decker hinterließ zwölf Theaterſtücke, von denen er vier in Gemeinſchaft mit John Ford, Rowley und Webſter arbeitete. Zu den ihm allein zugeſchriebenen Werken gehört The honest Whore, eine Komödie in zwei Abtheilungen, von einer durchaus moraliſchen Tendenz. Obwohl der Verfaſſer ſein Stück mit unſittlichen Geſprächen und Scenen, von denen ſogar viele im Bordell ſelber ſpielen, überladen hat, ſo war doch ſein Zweck dabei augenſcheinlich, das Laſter verhaßt zu machen, indem er es mit den unzüchtigſten Farben ſchilderte, und

[1] Leſſing a. a. O. S. 31. Flögel's Geſchichte der komiſchen Litteratur S. 218. Bouterwek, Geſch. der engl. Poeſie S. 346.

die keusche Tugend zu feiern, welche zuletzt doch den Sieg über die bestrafte Unkeuschheit davonträgt. Ein sehr beliebtes und vielfach dargestelltes Lustspiel war: If this be not a good Play, the Devil is in it (Wenn dies kein gutes Stück ist, muß es mit dem Teufel zugehen). The Whore of Babylon (die Babylonische Hure), eine Tragödie, ist unter diesem seltsamen Titel ein Panegyrikus der herrlichen Tugenden Elisabeth's, welche unter dem Namen Titania erscheint, und schildert zugleich die Gefahren, mit denen die Jesuiten und Papisten sie bedrohten.[1]

Thomas Decker's übrige Stücke sind: Wyat's History (die Geschichte Wyat's), Match me in London (Verheirathe mich in London), und Fortunatus.

Bedeutsamer als Thomas Decker ist John Ford (geb. 1586, gest. 1650) zu nennen. Er arbeitete vielfach in Verbindung mit Thomas Decker und Rowley, hinterließ aber außerdem sieben von ihm selbst verfaßte Stücke, die ebenso reich sind an wirklicher Poesie und Begeisterung, als sie zurückschrecken durch eine alles Maaß überschreitende Zügellosigkeit und Rohheit. Seine Muse ergeht sich gern in Schilderung blutiger Gräuel und haarsträubender Unna-

[1] Langbaine, Dram. Poets p. 124.

ürlichkeiten, aber selbst im Blute watend, weiß sie sich dennoch eine gedankenvolle Schönheit und ein erhabenes Pathos zu bewahren. Indem sie uns mit allzukühner Hand mit allen Gräueln der Menschennatur bekannt macht, läßt sie doch auf diese einen Schimmer göttlichen Lichts fallen, und versöhnt, wenn sie uns schaudern macht. Kann man sich entschließen, von dieser monströsen Zügellosigkeit und Unzüchtigkeit abzusehen, so bleibt John Ford's berühmte Tragödie: 'Tis pity, she's a Whore (Wie schade, daß sie eine Buhlerin ist), immer ein geniales, großartiges Werk, das reich ist an wirklichen poetischen Schönheiten. Dies gilt namentlich von den Scenen zwischen dem Geschwisterpaar Giovanni und Annabella, deren unzüchtige Liebe zu einander in der glühendsten und hinreißenden Sprache Alles überfluthender und gewissermaßen heiligender Leidenschaft geschrieben ist. Dasselbe gilt von einem anderen Trauerspiel Ford's: the broken heart (das gebrochene Herz). Beide Stücke spielen in Italien und sind eine monströse Anhäufung aller Entartungen und Gräuel, welche die heiße Sonne des Südens in dem empörten Blute des Menschen entzünden kann. Gemilderter in solchen Auswüchsen und noch reicher an wirklichen poetischen Schönheiten, voll Gedankenfülle

und Innigkeit ist das Trauerspiel Perkin Warbeck, dessen historischer Stoff der englischen Geschichte entnommen ist. Außerdem sind noch zu nennen: Love's Sacrifice (das Opfer der Liebe), Lover's Melancholy (des Geliebten Schwermuth), Lady's Trial (die Versuchung der Damen), und Fancies Chast and Noble (keusche und edle Laune).

Thomas Middleton hat sechs und zwanzig Stücke hinterlassen, von denen aber die mindere Zahl ihm allein zuzuschreiben ist. Die meisten arbeitete er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Jonson, mit Fletcher, Massinger und Rowley, und diesen seinen Mitarbeitern verdankt er mehr als seinem eigenen Verdienst die Bedeutsamkeit und den Ruhm, den er seiner Zeit sich erwarb. Von seinen eigenen dramatischen Werken sind die genanntesten: Women beware Women (Weiber hütet Euch vor Weibern), das bei seinen ersten Darstellungen einen ungeheuern Erfolg gewann, the Mayor of Quinborough, the family of Love (die Familie der Liebe), the spanish Gypsie (der spanische Zigeuner) u. a. m.

George Chapmann (geb. 1578, gest. 1655) war mit Jonson und Marston zusammen der Verfasser von Eastward-Hoe, das alle drei Dichter wegen seines angeblich hochverrätherischen Inhalts in

das Gefängniß brachte, und sie der Gefahr aussetzte, als Beleidiger des Königs ihrer Ohren und Nasen beraubt zu werden. Chapmann wird als Verfasser oder mindestens als Mitarbeiter von achtzehn Theaterstücken genannt. Das Lustspiel the blind Beggar of Alexandria (der blinde Bettler von Alexandrien) wird Chapmann allein zugeschrieben; es enthält, unter Verlegung der Scene von London nach Alexandrien, eine ebenso drastische als tiefergreifende Schilderung der Londoner Sitten und Gebräuche, namentlich auch der vielfältigen Schwänke und Betrügereien der Bettler. Dieses Stück ist noch dadurch bemerkenswerth, daß es weder in Scenen noch in Acte abgetheilt ist. Die Tragödie Bussy d'Amboise hat weniger wegen ihres Kunstwerths als dadurch eine Art Celebrität sich erhalten, daß der gegen Jonson und seine Freunde stets eifernde Dryden das Gelübde gethan, alljährlich ein Exemplar dieses Stücks zum Gedächtniß Ben-Jonson's zu verbrennen.[1]

John Webster arbeitete viele Stücke mit Thomas Decker, Marston und Rowley aus, war aber außerdem selbst Verfasser mehrerer Theaterstücke, die sich lange auf der englischen Bühne erhalten haben. Dahin gehört das Trauerspiel: the white Devil, or

[1] Langbaine, Account on the engl. dram. poets p. 48.

the tragedy of Paulo Giordano Ursini, Duke of Bracchiano, with the Life and Death of Vittoria Corombona, the famous Venetian Curtizan (der weiße Teufel, oder die Tragödie von Paulo Giordano Urſini, Herzog von Bracciano, mit dem Leben und Tode der Vittoria Corombona, der berühmten Venetianiſchen Courtiſane). Dieſer Tragödie entnahm Ludwig Tieck den Stoff wie auch mehrere Scenen zu ſeinem Roman Vittoria Accorombona. Zwei andere hiſtoriſche Tragödien Webſter's ſind: Appius and Virginia und die Herzogin von Amalfy. Eine ſeiner Zeit gern geſehene Tragikomödie von ihm war Devil's Law-case, or When Women go to Law, the Devil is full of Business (des Teufels Gerichtsſitzung, oder wenn Weiber zu Gerichte gehen, hat der Teufel viel zu thun).

William Cartwright (geb. 1615, geſt. 1643), ein ebenſo gelehrter als talentvoller Dichter, der ſehr jung als Pfarrer und geſchätzter Kanzelredner ſtarb, hat vier Stücke geſchrieben, von denen eines: the Royal Slave (der Königliche Sclave) mit vielem Beifall auf den engliſchen Bühnen gegeben wurde.

John Marſton, ein Zeitgenoſſe Ben-Jonſon's

und Shakſpeare's, welcher letztere bei der Herausgabe von Marſton's Werken thätig geweſen ſein ſoll. Die Dramen dieſes Dichters, deren er acht hinterlaſſen, zeichnen ſich durch eine reiche dramatiſche Erfindung und durch feurigen Dialog aus, leiden aber in den Situationen an Härte und Rohheit.

Thomas May, geboren unter der Regierung Eliſabeth's (geſt. 1652) und anfangs ein gefeierter Dichter am Hofe Carl's des Erſten, bewarb ſich mit d'Avenant zugleich um die Stelle eines Hofpoeten, die durch Ben-Jonſon's Tod (der ungefähr um das Jahr 1614 fällt) erledigt war. Weil d'Avenant ihm vorgezogen ward, wandte er ſich voll Erbitterung vom Hofe ab, und ward, zur feindlichen Partei der Puritaner übergehend, ein ebenſo wüthender Königshaſſer, als er früher ein Anhänger Carl's geweſen. Er hat drei Trauerſpiele und zwei Komödien geſchrieben, außerdem eine Geſchichte des engliſchen Parlaments, in welcher er mit dem leidenſchaftlichſten Eifer gegen das Königthum zu Felde geht. Von ſeinen fünf Stücken zeichnet ſich die Komödie: the Heir (der Erbe), durch glückliche Erfindung und lebhaften Dialog aus. Seine übrigen Dramen ſind: Cleopatra, Antigone, Agrippina, und die Komödie: the old Couple (das alte Paar).

James Shirley, besonders bemerkenswerth wegen der großen Fruchtbarkeit seines Talents, und verdienstlich durch die Herausgabe der Werke von Beaumont und Fletcher. Shirley ward geboren unter der Regierung Jacob's I. und war einer der eifrigsten und treuesten Anhänger des Königshauses, dem er sich in Unglück und Verbannung mit dichterischer Begeisterung und aufopferungsvoller Liebe hingab, dafür aber von dem heimkehrenden Carl II. nur Undank und Vernachlässigung erfuhr, wie er denn auch im tiefsten Elend starb. James Shirley hat neun und dreißig Dramen hinterlassen, in denen er sich als ein bühnengewandtes und umsichtiges Talent bekundet, und viel Humor und frische Naturkraft entfaltet, weshalb auch seine Komödien immer eine gute Wirkung auf der Bühne hatten. Aber für das höhere Drama fehlte ihm die poetische Begabung. Die nennenswerthesten seiner Stücke sind: the Gamester (der Spaßvogel), the Bird in the Cage (der Vogel im Käfig), und die Lady of Pleasure.

Noch sind aus dieser reichen englischen Dichterperiode zu nennen: Nathaniel Field, dessen Komödie A Woman is a weather-cok (Ein Weib ist ein Wetterhahn) voll ergötzlichen Humors ist. Thomas Goff, der Verfasser von fünf Tragödien.

William Rowley, unter deſſen ſechs dramatiſchen Arbeiten die Tragikomödie the Birth of Merlin (die Geburt Merlin's) beſonders bemerkenswerth iſt. Rowley ſchrieb dies Stück unter Mitwirkung Shakſpeare's.

John Suckling, in ſeinen perſönlichen Schickſalen und ſeinem frühen Tode mit unſerm deutſchen Theodor Körner vergleichbar. Wie dieſer zog er voll jugendlicher Begeiſterung zum Kampfe aus, und die Leier mit dem Schwerdte vertauſchend, eilte er nach Deutſchland, um unter Guſtav Adolph der Freiheit des Geiſtes ihr Recht erkämpfen zu helfen. Das Unglück ſeines Königs rief ihn zurück in die Heimath. Voll Jugendmuth und Kampfesluſt, voll ſchwärmeriſcher Begeiſterung für den bedrängten König Carl, warb er mit Aufopferung ſeines Vermögens ſich eine Reitertruppe zuſammen zum Kampf für den gefangenen König, und ſtarb an den Folgen einer Wunde, die er in einer Schlacht gegen die „Rebellen" erhalten, in dem Alter von neun und zwanzig Jahren.[1] Er hat vier Stücke geſchrieben, von denen die Tragikomödie Aglaura das gelungenſte iſt.

[1] Langbaine, Dramatic Poets 499. — Leſſing, Geſchichte der engliſchen Schaubühne (a. a. O. S. 32).

Bemerkenswerth sind ferner die Dichter Thomas Randolp; Fulk Greville; Graf Stirling (dessen vier Tragödien ganz im Stile der Alten geschrieben sind); Samuel Daniel (der gleichfalls mehrere Tragödien im antiken Stil geschrieben); Joseph Rutter (ein Zeitgenosse Jonson's); William Habington; John Day; Richard Broome (Verfasser von vierzehn Lustspielen); William, Herzog von New-Castle, auch als Held und Staatsmann ausgezeichnet, der vier Theaterstücke schrieb, die eines bedeutenden Erfolges genossen, aber doch nicht die große Sensation erregten, deren ein anderes literarisches Werk des edlen Herzogs Art of Dressing Horses in the Manage (die Kunst, Pferde in der Manege zuzureiten) erfreute; die Herzogin Margaretha von New-Castle, die Gemahlin des Vorigen, welche neben ihrer dichterischen Begabung genug Gelehrsamkeit besaß, um eine Schilderung der kriegerischen Großthaten ihres Gemahls in lateinischer Sprache niederzuschreiben; sie hat sechs und zwanzig Theaterstücke hinterlassen, von denen viele mit Beifall gegeben worden.

## 12. Das englische Theater zur Zeit der Restauration. Die Periode der Libertinage.

Shakspeare's gigantischer Genius und die großartigen Dichtertalente, die sich um ihn reiheten, hatten der englischen Nation ein Nationaltheater geschaffen. Wie dieses seinen mächtigen und unbestreitbaren Einfluß auf den Geist der Nation übte, mußte es auch natürlich in rückwirkender Kraft Theil haben an den Wechselfällen und Stürmen, welche über die englische Nation hereinbrachen.

Dem morschen und in sich zerfallenen monarchischen Prinzip, dem Königthum von Gottes Gnaden, stellte sich in England das Freiheitsgefühl eines zum Bewußtsein seiner Rechte gelangten Volkes gegenüber, das in jugendmuthigem Lebensdrange das freie Menschenrecht, die Autorität des sich selbst bestimmenden Geistes und Gedankens anerkannt wissen und auf den Thron heben wollte. Die bis auf ihre äußerste Spitze getriebene Monarchie mußte in sich ihren Gegensatz, die Republik, erzeugen, und indem man das monarchische Prinzip mit dem fallenden Haupte König Carl's I. vernichtete, wollte man damit auch Alles dem Tode weihen, was aus dieser Zeit des Königthums mit herüber gekommen

war in die neue Zeit der republikaniſchen Freiheit. Der Gegenſatz alles deſſen, was bis dahin für das Rechte, das Schöne, das Heilbringende gegolten, ward daher das maßgebende Prinzip der neuen Gewalt, und wie dem Königthum ſich das Volk, der heiteren Genußſucht der früheren Periode ſich der ſtrenge puritaniſche Ernſt der neuen Zeit gegenüberſtellte, ſo mußte auch Das jetzt als ein Verbrechen bezeichnet werden, was früher als eine Begnadigung des Himmels war betrachtet worden, nämlich das Talent und die freie künſtleriſche Begabung.

Dem nüchternen, trockenen und lediglich auf das Practiſche gerichteten Puritanismus erſchien jede Hinneigung zu den idealen geiſtigen Beſchäftigungen als ein Verrath an der neu errungenen Freiheit, als eine frevelhafte Rückkehr zu den Principien der alten Zeit, der man mit dem Blute eines königlichen Hauptes für immer wollte den Abſagebrief geſchrieben haben. Weil König Carl I. das Theater und die Dichter geliebt und begünſtigt hatte, mußten die Puritaner natürlich das Theater verwerfen, und die Dichter als Königsfreunde verdächtigen. Es galt ihnen gleichbedeutend, ein Dichter oder ein Verräther am Vaterlande zu ſein, und wer nicht gegen den Beſuch des Theaters eiferte, und es als verdammungswür-

dige Lasterhöhle bezeichnete, lief Gefahr, selber als ein Verbrecher und Gotteslästerer betrachtet und gerichtet zu werden. Bald genügte es dem Zeloteneifer nicht mehr, bloß von den Kanzeln gegen die Theater und die Dichter zu donnern, man mußte das Volk in wirksamerer, durchgreifenderer Weise vor diesem Sündenpfuhl bewahren. Die Theater wurden geschlossen (vom Jahre 1647—1660), die Schauspieler und Dichter mit argwöhnischen Blicken betrachtet, und als Anhänger des Königthums verdächtigt. Dadurch sahen sie sich gewissermaßen gezwungen, sich mit der Politik, welche ihnen bis dahin fern gelegen, zu beschäftigen, und sich einer Partei anzuschließen, wo sie sich denn natürlich diejenige wählten, welcher die Verstandesnüchternheit der Puritaner sie einmal überwiesen hatte. Fast alle Dichter und Schauspieler wurden daher zu Kämpen der verbannten Königsfamilie, und vertheidigten sie entweder in den Schlachten und Scharmützeln gegen die Puritaner, oder folgten den geflüchteten Mitgliedern der Familie König Carl's hinüber nach Frankreich in das schutzgewährende Exil.

Aber mit König Carl II. kehrten sie zurück nach England, der König, um den erledigten Thron, die Dichter und Schauspieler, um die frei gewordene

Bühne wieder einzunehmen. Aber weder der König noch die Dichter kamen mit dem nöthigen, heiligen Ernste wieder, um das Volk zu beglücken, welches ihnen entgegen jauchzte. Sie kamen, um zu genießen, um nach den Tagen der Bedrückung der ungebundensten Freiheit in berauschender Lust sich hinzugeben, und durch laut tobende Ausschweifungen sich zu entschädigen für die Entbehrungen, denen sie bis dahin sich hatten unterwerfen müssen.

Um dem strengen, nüchternen und poesielosen Puritanismus zu beweisen, daß sein Reich zu Ende sei, ging man über zu seinem Extrem. Weil die Puritaner gebetet hatten, lästerte man Gott, weil sie die Tugend gepredigt hatten, wollte man dem üppigen Laster einen Altar errichten, und die frommen Gesänge der Puritaner parodirend, schuf man sich fromme Bußpsalmen und Litaneyen, voll der unzüchtigsten und wollüstigsten Bilder und Worte. Das Reich des Puritanismus ward gestürzt, und im grellen Gegensatz erhob sich ein neues Reich, das Reich der Libertinage. Diese war das maßgebende Gesetz des neuen Königthums, die neue Mode, welche man mit herüber gebracht von dem französischen Hofe, dem Ludwig XIV. damals neue Lebensgesetze gegeben. Man wollte zeigen, daß man nicht umsonst

dieſe neue franzöſiſche Mode kennen gelernt, und um nicht nachzuahmen, ſuchte man zu überbieten. Der franzöſiſche Hof hatte mit feinem Takte ſeiner Ueppigkeit noch den Schleier der Etiquette übergeworfen und ſich dadurch mindeſtens in die Schranken des äußeren Anſtandes gebannt. Dem neuen engliſchen Hofe fehlte die Grazie der Sünde, mit unbeholfener, üppiſcher Frechheit zeigte ſich dieſe in ungeſchminkteſter, ſchamloſer Nacktheit, und je übermüthiger und wilder ſie ſich darſtellte, deſto mehr zollte man ihr Beifall und Bewunderung.

Und dieſe üppige Zügelloſigkeit, dieſe kecke, zuchtloſe Libertinage hatte ihre Dichter, ihr Publikum. Jene durften in Worten und Bildern das Aeußerſte wagen, dieſes war bereit, ſich daran zu ergötzen und die unzüchtigſten Scherze mit Jauchzen zu begrüßen. Wie ein ſchleichendes zerſtörendes Gift fraß ſich die Libertinage ein in den Geiſt der ganzen Nation, die Zuchtloſigkeit ward zum guten Ton, die Schwelgerei zur geheiligten Mode geſtempelt. Es iſt wahr, man hatte ſchon vor dieſer Zeit auf dem Theater der ſchamloſeſten Offenheit und den zuchtloſeſten Scherzen gehuldigt, aber was früher rohe Natürlichkeit geweſen, das ward jetzt zur raffinirteſten und ganz bewußtvol-

len Schamlosigkeit, welche auf ihre Entartung gewissermaßen einen principiellen Werth legte.

Diese Libertinage war zugleich ein reactionnairer Geisteskampf, eine Opposition gegen die strenge puritanische Zeit, und wie es zur Zeit Cromwell's ein Verbrechen gewesen, das Theater zu vertheidigen, so ward es jetzt umgekehrt ein Frevel, gegen das Theater seine Stimme zu erheben. Der bekannte Rechtsgelehrte Nicolaus Prynne, der schon zu Carl's I. Zeiten ein Buch gegen das Theater geschrieben, und dasselbe als strenger Puritaner verdammt hatte, wagte es dennoch (durch die Neuerung, daß auch Frauenzimmer auf der Bühne erschienen, zu neuem Zorn gereizt), gegen das Theater zu eifern. Er verfaßte Satiren und Spottgedichte, in denen er diese Lieblingsneigung des Königs und der Nation leidenschaftlich bekämpfte, und sogar König Carl's nicht schonte, von dem bekannt war, daß er bei den Hofbelustigungen zuweilen selber eine Rolle als Schauspieler übernahm. Nicolaus Prynne ward aber dafür des Hochverrathes angeklagt, und verurtheilt, am Pranger ausgestellt und seiner beiden Ohren beraubt zu werden.[1]

[1] Ebendaselbst, Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Theaters S. 211.

Immer kecker erhob daher die Libertinage, vom Könige gepflegt, vom Volke begünstigt, ihr Haupt, in alle Geistesrichtungen, in alle Zweige der Poesie griff sie sich ein, und in ihrem Gefolge erschien die Gotteslästerung und der hohnlachende Spott gegen alles Edle und Heilige.

George Villiers, Herzog von Buckingham, durfte ungestraft seine schamlose und berüchtigte Litanei (eine Parodie des Bußpsalmes) und seine satirischen Psalmen schreiben, und William Wycherley, Charles Sodley, vor Allen aber der Satiriker und bekannte Wüstling John Wilmot, Graf von Rochester überboten ihn noch in frecher Verspottung alles Heiligen, in schamlosester Verhöhnung aller Sitte. Auch auf den Roman übte diese Zeitrichtung ihre unheilsvolle Gewalt aus, und hier waren es besonders Frauen wie Miß Mary Manley, Miß Aphra Behn und Miß Treß Heywood, die, jeder weiblichen Scham Hohn sprechend, die zügellosesten und schlüpfrigsten Werke lieferten, selbst die Männer noch überbietend in ihren leichtfertigen und zweideutigen Schilderungen.

König Carl's II. Lieblingsunterhaltung war die Bühne, und wie sich die Dichter bemüheten, in ihren Stücken der Genußsucht und Ueppigkeit des Kö-

nigs immer neue Nahrung zu ſchaffen, ſo war auch andererſeits der König bedacht, das Theaterweſen ſelbſt zu größerer Vervollkommnung empor zu tragen, und es auch in äußerer Hinſicht zu fördern und zu heben. In dieſen Bemühungen ſtand ihm ein Mann zu Dienſten, deſſen wir ſchon in einem früheren Abſchnitte ausführlicher erwähnt haben, Sir William d'Avenant. Der König gab ihm die Erlaubniß zur Erbauung eines neuen Theaters und zur Erhebung höherer Theaterpreiſe. Dadurch ward d'Avenant in den Stand geſetzt, auch ſeinerſeits in der Einrichtung der Scenerie mehr Aufwand und koſtſpieligere Mittel anzuwenden. Er war es, der, wie wir ſchon früher gezeigt, das Theater zuerſt mit wechſelnden Decorationen verſah, und auf der bis dahin ſehr einfachen engliſchen Bühne den Couliſſenpomp einführte. Außerdem iſt d'Avenant als der eigentliche Schöpfer der Oper in England anzuſehen. Während die Theater geſchloſſen waren, hatte er ſich von der neuen Regierung die Erlaubniß zu erwirken gewußt, dem Publikum eine andere Art von Zerſtreuung zu verſchaffen, indem er ihm muſikaliſche Unterhaltungen, welche mit Dialog vermiſcht waren, darbot. Dieſen halb muſikaliſch halb dramatiſch componirten Unterhaltungen gab man den Namen

der Oper, obwohl sie sich eigentlich mehr der Gattung des Liederspiels oder des Melodramas annäherte, und es begann damit gewissermaßen eine neue Periode theatralischer Darstellungen. D'Avenant starb im Jahre 1668, und ward in der Westminsterabtey begraben. Gleich Ben-Jonson zierte auch seinen Grabstein nur diese einfache Inschrift: „O rare Sir William d'Avenant!"

Hatte William d'Avenant unläugbar einen großen Einfluß auf die äußere und scenische Gestalt der englischen Bühne in dieser Zeit gewonnen, so übte sein Freund John Dryden eine eben so unbestreitbare Wirkung auf das innere und geistige Wesen derselben aus. Dem John Dryden zollte ein Theil seiner Zeitgenossen eine ebenso unbedingte Bewunderung, als ein anderer Theil ihn bekämpfte und verspottete, und gerade diese Kämpfe, deren Gegenstand er wurde, trugen ebenso viel als seine eigene dichterische Begabung dazu bei, ihn zu einem neuen Heros der dramatischen Dichtkunst zu stempeln, obwohl er mehr nur ein guter dramatischer Kopf als ein dramatischer Dichter war. Denn nur ein gedankenloser Enthusiasmus seiner Bewunderer hat es wagen können, Dryden's Talent mit dem Genius eines Shakspeare vergleichen zu wollen.

Dryden's Streben war beständig auf den äußeren Effect gerichtet, und um diesen zu erlangen, vernachlässigte er oft die innere Wahrheit und geistige Nothwendigkeit. Dryden verstand es, im Leben so wie in der Kunst die Gesinnungen den Umständen unterzuordnen, und jene von diesen abhängig zu machen. Wie er nach der Rückkehr des Königs Carl ein eifriger Parteigänger des Königthums ward, obwohl er kurz zuvor ein begeistertes Lobgedicht auf Olivier Cromwell veröffentlicht hatte, so ließ er nach seinem eigenen Beispiel auch die Helden seines Drama's ihre Gesinnungen wechseln, sobald es ihm bequem war, oder die dramatische Wirkung dadurch gefördert wurde. Eine wunderbare Leichtigkeit des Ausdruckes, des Verses und der poetischen Wendungen ist ihm nicht abzusprechen, und wo ihm die Tiefe des Gedankens mangelt, da stellt zu rechter Zeit irgend eine glänzende Redewendung, ein schillerndes, rhetorisches Bild sich ein. In der Poesie des Wortes zeigte Dryden überhaupt einen ungemeinen Reichthum, sein Stil bot stets eine Fülle allgemeiner poetischer Schönheiten dar, aber der innere Bau seiner Dramen war immer mangelhaft, und seine Anlage und Situationen leiden bei ihm gemeinhin an den größten Unwahrscheinlichkeiten und einer alle Gränzen

überschreitenden Willkür, welche durch wohlfeile Theatercoups ersetzen möchte, was innerlich im Leben und in der Wahrheit fehlt.

John Dryden war im Jahre 1631 in Auldwinkle, einem Flecken in Northamptonshire, geboren, und bezog nach vollendeter Erziehung im Jahre 1650 die Universität zu Cambridge. Sein Talent schien indeß damals noch zu schlummern, und erst im Jahre 1658 ward sein Name bekannt durch ein begeistertes Lobgedicht auf den eben verstorbenen Cromwell. Carls II. Rückkehr indeß regte ihn zu gleicher Begeisterung an, und er feierte die Wiedereinsetzung des Königthums in dem Gedicht Astraea redux. Aber sein Royalismus brachte ihm nicht die erwarteten goldenen Früchte, und oft nöthigte ihn Mangel und Bedrückung, seine Muse zugleich als die milchgebende Lebenskuh zu nutzen. Daraus entstand ihm diese Oberflächlichkeit der Vielschreiberei, die Dryden's Gegnern so vielfache Gelegenheit zu Angriffen darbot und ein hervorstechender Fehler seiner Poesieen ist. Nach d'Avenant's Tode erhielt er zwar die Stelle eines Hofpoeten, aber die mit derselben verbundenen Einkünfte reichten nicht hin, ihm ein sorgenfreies Leben zu sichern, und vielleicht waren es diese Bedrängnisse der Existenz, welche ihn veranlaßten, nachdem der katholisch gesinnte

Jacob II. den Thron beſtiegen, öffentlich zur katholiſchen Religion überzugehen. Dies ſicherte ihm allerdings für den Augenblick die Gunſt des Hofes, mußte ihm aber bald neues Ungemach bereiten, als Jacob flüchtete, und der proteſtantiſche Wilhelm von Oranien den Thron beſtieg. Er verlor ſeine Stelle als Hofpoet, und zog ſich in das Privatleben voll finſterer Wehmuth und grollender Weltverachtung zurück. Dem Theater entſagend, widmete er ſich jetzt dem ernſten Studium der Alten, und überſetzte den Perſius und Virgil, wie er auch Theil hatte an einer Ueberſetzung des Juvenal. Sein Tod erfolgte im Jahre 1701, im ſiebenzigſten Jahre ſeines durch poetiſche Bedeutſamkeit ebenſo ſehr wie durch ununterbrochene Kämpfe und Stürme hervorragenden Lebens. Um zu beweiſen, daß Er allein der Erſte aller Dichter ſei, bekämpfte und beſtritt er Alles, was bis dahin für groß und erhaben gegolten, er griff mit keckem Muth ſogar Shakſpeare und den kriegsgewandten Ben-Jonſon an, den er beſchuldigte, einen großen Theil ſeiner Poeſieen den Alten entlehnt zu haben, während er vergaß, daß man ihn ſelber nur zu oft des poetiſchen Diebſtahls überführen konnte.[1]

[1] Langbaine, Account on the english Dramat. Poets p. 130. 145. — Johnson, Biographical prefaces III. (ganz mit Dryden's Biographie ausgefüllt).

John Dryden's dramatiſche Arbeiten belaufen ſich auf die Zahl von neun und zwanzig. Unter ſeinen Tragödien, bei denen er ſich der gereimten Verſe bediente, iſt die Eroberung von Granada (the Corquest of Granada) die hervorſtechendſte. Sie iſt, wie auch die Tragödien the indian Queen, (die indiſche Königin), und the indian Emperor (der indiſche Kaiſer), reich an dramatiſchen Effecten und rührenden, wenn auch nicht immer naturwahren Situationen. — Seine Luſtſpiele, deren er zehn geſchrieben, leiden alle an derſelben Schwäche; ſie entbehren der eigentlichen Kraft der Komik, und ſtatt des draſtiſchen Humors und des Witzes der Situationen und Charaktere begnügen ſie ſich mit witzigen Wortgefechten, mit humoriſtiſchen Sylbenſtechereien und üppigen Zweideutigkeiten. Wir nennen hier nur: die Heirath nach der Mode (Marriage à la mode), der irregeleitete Ehegatte (the mistaken husband), und den wilden Galan (the wild Galant). — Unter ſeinen Opern iſt die berühmteſte König Arthur, und von ſeinen lyriſchen Gedichten hat ſich das Alexanderfeſt durch Haydn's Muſik einen unvergänglichen Namen erworben.

Als Dryden's gefährlichſter Feind, weil ihm die ſchärfſten Waffen der Satire und des boshaften

Witzes zu Gebote standen, ist der Lord George Villiers, Herzog von Buckingham, zu bezeichnen. Er war es, der Dryden die empfindlichste, niemals verharrschte Wunde beibrachte, indem er gegen denselben das geharnischte Lustspiel the Rehearsal (die Probe) schrieb, in welchem Dryden unter dem Namen Bayes mit allen seinen Schwächen und Wunderlichkeiten in schärfster und witzigster Weise charakterisirt wird. Dieses Lustspiel ist in seiner Art vollendet zu nennen, und verdiente mit Recht durch die Feinheit seiner Charakterschilderung die ungeheuere Celebrität, die es in kurzer Zeit gewann. Die darin vorkommenden Dichter wurden von dem Publikum in ihrer frappanten Portraitähnlichkeit sogleich erkannt und mit jauchzendem Beifall begrüßt.

Ebenso reich an ergötzlicher und treffender Satire sind die Lustspiele des George Farquhar, (1678 — 1707) eines Irländers, der zu den bedeutendsten Dichtern dieser Periode zu rechnen ist. Die kurze Dauer seines Lebens war reich an Wechsel und bedeutenden Erfahrungen, und bot ihm Gelegenheit genug dar, die Menschen in ihren Kleinlichkeiten und Lüsten kennen zu lernen, ihre Schwächen zu studiren und ihre Ränke zu verachten. Farquhar besaß einen seltenen Beobachterblick, ein stets wachsames

Auge für die Fehler und Erbärmlichkeiten Anderer, und was er ihnen abgelauscht, wußte er mit dem witzigsten Humor und der geistreichsten Laune, zugleich aber auch mit der beißendsten satirischen Schärfe in seinen Dramen auszubeuten. Seine Lustspiele zeichnen sich stets durch eine meisterliche Durchführung der Intrigue aus, aber freilich auch durch jene zügellosen Auswüchse, die indeß mehr seinem Zeitalter als ihm selber vorzuwerfen sind. Farquhar hat acht Lustspiele gedichtet, die sich lange Zeit hindurch als Lieblingsstücke auf der englischen Bühne erhalten haben. Besonderes Aufsehen erregten namentlich die beiden Lustspiele the recruiting Officer (der Werbeofficier), und the Constant Couple (das treue Paar), welches letztere gleich bei seiner ersten Darstellung so sehr gefiel, daß es an drei und dreißig Abenden hinter einander wiederholt werden mußte.

Dem Farquhar nahe verwandt, aber von minderer Geistesschärfe und noch mehr entartet in sittlicher Hinsicht war der Dichter William Wicherley, der in der Verhöhnung des Heiligen, in der Verspottung aller Moral die leichtfertigsten Dichter seiner Zeit übertraf. Als Genosse der unsittlichsten Lebemänner seiner Zeit, des obengenannten George Villier's, des berüchtigten Grafen von Rochester, des

wilden Charles Sedley in der Schule der Laſter gebildet, als Geliebter der Herzogin von Cleveland in Allem unterwieſen, was die üppigſte und raffinirteſte Sinnlichkeit erdenken mag, mußte er früh lernen, alles Edle und Ernſte zu verachten, und das Laſter als den wirklichen und wahrhaften Kern alles Daſeins zu betrachten. Er huldigte daher im Leben ſowohl wie in ſeinen Studien der Sünde mit eben der Hingabe und Wärme, welche der Dichter gemeinhin ſonſt den edleren Kräften des Daſeins zu zollen pflegt, und an eine moraliſche Tendenz, eine Beſtrafung des Verbrechens, einen Lohn des Guten iſt bei ihm niemals zu denken. Aber ſeine Luſtſpiele ſind doch voll ſprudelnden, wenn auch cyniſchen Witzes, die Situationen ſind mit Feinheit und Geſchick angelegt, die Intrigue gut durchgeführt, und die Charactere in treueſter, oft aber auch ſchamloſeſter Naturwahrheit gezeichnet. Es exiſtiren von ihm nur vier Stücke: the love in a wood (die Liebe im Walde), mit welchem er ſeine dramatiſche Dichterlaufbahn begann, und ſogleich ein ungeheures Aufſehen erregte; the Plain-Dealer (der gerade Mann), das bei ſeiner erſten Darſtellung nicht allein das Publikum, ſondern auch König Jacob II. zum lebhafteſten Enthuſiasmus hinriß. Als der König ſich nach

dem Namen des Dichters erkundigte und erfuhr, daß derselbe seit acht Jahren wegen Schulden als Gefangener in Newgate sich befinde, befahl er sogleich, ihn zu befreien, und bezahlte selber seine Schulden. Ferner: the Country Wife (die Frau vom Lande), das vielleicht das schamloseste, aber auch das witzigste seiner Stücke ist; und the Gentleman Dancing Master (der Herr Tanzmeister). — Wicherley starb 1715.

Charles Sedley, der treue Genosse in dem Kreise der tollen Wüstlinge, zu denen auch Wicherley gehörte, schrieb drei Tragödien und drei Lustspiele, die sich durch Witz und Zügellosigkeit auszeichnen.

In diesem ausgearteten Kreise der Theaterdichter ist ferner noch zu nennen George Etherege (geb. 1636), der sich berühmt und berüchtigt gemacht durch drei Lustspiele, deren bestes und bekanntestes the Man of Mode (der Modemann). Es zeichnet sich aus durch eine derbe, unwiderstehliche Komik, die selbst zu lachen macht, wo man über die Frechheit derselben erstaunen muß. Ferner: Thomas Shadwell (geb. 1640, gest. 1692), gekrönter Dichter am Hofe Carl's des Zweiten und ein besonderer Liebling desselben. Seine Dramen, deren er vierzehn verfaßte, sind voll lebenskräftiger Frische, feiner Charakteristik

und witzigen Dialogs. Die vorzüglichsten derselben sind: the True Widow (die treue Witwe), und the Virtuoso, in welchem letzteren er mit beißendstem Humor die hohle Prunksucht und geistes- und herzensleere Künstelei der Virtuosen zu geißeln unternimmt.

Auch Thomas Otway gehört in diesen Kreis der liederlichen Genialen, aber in diesem großen und begabten Dichter liegt das Edle so nahe der Gemeinheit, der Schmutz so dicht neben dem Erhabenen, in ihm ist die Zotenhaftigkeit so unmittelbar neben der heiligsten Reinheit zu finden, daß man bald ihn bewundern muß wegen seiner reinen dichterischen Begabung, bald voll Ekel sich abwenden möchte von diesen schmutzigen, in den Pfuhl des Lasters getauchten Bildern, die er in seinen Lustspielen vor uns aufstellt. Zwei Naturen scheinen in diesem Dichter zu stetem Widerspruch, zu steter Bekämpfung geeint zu sein, die eine trägt ihn empor zu den reinen Sphären der tragischen Poesie, die andere zieht ihn herunter in den Wust der eklen Gemeinheit, welche aber immer von seiner edleren Natur noch mit einem Schimmer des Altarlichtes der Poesie überstrahlt wird. Aus diesem innern Zwiste der sich in ihm bekämpfenden Elemente entsprangen auch die beiden schroff

ſich gegenüberſtehenden Gattungen ſeiner Dramen. Seine Luſtſpiele ſind eben ſo gemein, zügellos und wild, als ſeine Trauerſpiele voll zarter Empfindung, voll edler hinreißender Leidenſchaft, voll rührender Schmerzen und Kämpfe ſind. Die berühmteſten ſeiner Tragödien ſind: the Orphan (die Waiſe), der Schiller wohl die Grundidee ſeiner Braut von Meſſina verdankt; und Venice preserv'd (das gerettete Venedig), das durch edle und erhabene Gedanken und durch Großartigkeit der Conception hervorragt.[1] — Thomas Otway's Leben war reich an Drangſalen und Kümmerniſſen, an wilden Freuden und ausſchweifenden Genüſſen. Er ſtarb im Elend, ein an Geiſt und Körper zerrütteter Bettler.

Ihm nahe verwandt in Charakter und Schickſal iſt Otway's Freund und Genoſſe, der begabte und geiſtreich-phantaſtiſche Nathanael Lee, deſſen Unglück noch härter war, als das ſeines am Hungertode geſtorbenen Freundes. Nathanael Lee's Geiſt unterlag dieſen gigantiſchen Phantaſieen und wilden Kämpfen, mit denen ſeine Muſe ihn heimſuchte und beglückte, und er mußte eine Zeitlang als Wahnſinniger in Bedlam eingeſchloſſen werden. Ganz dieſen

[1] Langbaine, dram. poets p. 333. — Leſſing, Geſchichte der engliſchen Schaubühne (a. a. O. S. 38).

Charakter einer wilden, begeisterten, phantastischen, stets die Gränzen der Möglichkeit überschreitenden, aber in ihren Ausartungen immer noch schönen und erhabenen Phantasie tragen seine Tragödien, deren er elf geschrieben hat, und unter welchen sein Brutus als das erhabenste, großartigste und wildeste Gebilde hervorragt.

Nicht minder verdient aus dieser Periode genannt zu werden Miß Aphra Behn, berühmt durch ihre Schönheit, ihren Geist, ihre Anmuth und ihre Unzüchtigkeit, die sie auch in ihren dramatischen Arbeiten Dinge sagen und wagen ließ, vor denen ein Wicherley noch zusammenschrak. Aber sie zeigte zugleich in ihren Stücken eben so viel Geist als Schamlosigkeit, eben so viel wahre Empfindung als sinnliche Ausartung, und wenn die ehrbaren Leute sie verdammten, so eilten die Geistreichen herbei, ihre Stücke zu sehen, und die Dichterin zu bewundern. Sie hat außer ihren Romanen und Novellen sechszehn Lustspiele geschrieben, die ihrer Zeit viel Aufsehen erregten, jetzt aber der Vergessenheit anheim gefallen sind.

William Congreve (1671—1728), dessen frühreifes Talent zu außerordentlichen Hoffnungen berechtigte, schrieb in seinem vier und zwanzigsten Jahr

ein Luſtſpiel the old Batchelour (der alte Hageſtolz), welches ihn mit einem Schlage zu einem Lieblingsdichter ſeiner Nation erhob und bewirkte, daß man auch ſeine Tragödie the mourning Bride (die trauernde Braut) mit einem wahren Enthuſiasmus willkommen hieß. Weil aber ſein drittes Stück von dem Publikum minder günſtig aufgenommen ward, entſagte der reizbare und empfindliche Dichter dem Theater, und zog ſich für immer in die ſtille Gemächlichkeit des Privatlebens zurück.

John Vanbrugh, ein eben ſo berühmter Baumeiſter als Dichter, ſchrieb acht Luſtſpiele, die ſein eminentes Talent auf dieſem Gebiet bekunden. Sie ſind voll Witz und Laune, ebenſo natürlich als planvoll angelegt, und oft von wirkungsreichſter Komik.

Nicholas Rowe (1670—1718), ein talentvoller Nachahmer Shakſpeare's, deſſen Trauerſpiel the ambitious Stepmother ihn berühmt machte. Thomas d'Urfey, Verfaſſer von ein und dreißig Luſtſpielen. Katharina Philipps, bekannt unter dem Namen Orinda, ſchrieb außer den berühmten Briefen von Orinda an Polyarchus mehrere Dramen, wie ſie auch die Erſte war, welche es unternahm, Corneille's Werke in's Engliſche zu überſetzen.

Ferner gehören zu dieser Periode die Dichter William Mountfort, Elkanah Settle, John Banks, Edward Ravenskraft, John Crown und Andere mehr.

---

## 13. Das Zeitalter der Königin Anna. Die dramatischen Dichter Englands bis zur Gegenwart.

Mit dem Erscheinen des ruhigen, ernst besonnenen und verstandesnüchternen Wilhelm von Oranien, der dem schwachen Jacob II. auf dem englischen Thron folgte, begann eine neue Periode in dem Geiste der englischen Nation sich heranzubilden. Man erwachte aus diesem Taumel der Lüsternheit, von welchem man sich hatte berauschen lassen, man fing allmälig wieder an, sich der Unzüchtigkeit zu schämen, und zu erröthen vor diesen Zweideutigkeiten, welche man früher beifällig aufgenommen. Das politische Element trat in das Leben und wirkte auch auf die Poesie, indem es ihr einen gewissen Verstandesernst, eine würdigere geistige Gemessenheit aufnöthigte. Man fragte nicht mehr bloß nach dem poetischen Werth, sondern nach

der Gesinnung, die Dichter sollten auch Staatsbürger sein, sie mußten der Partei der Whigs oder Tories sich zuzählen, sie mußten Gesinnung haben. Das gab ihnen einen moralischen Ernst, der vielleicht nicht frei von prosaischer Nüchternheit war, aber sie allgemach wieder in die wild übersprungenen Gränzen des Wohlanständigen und Schicklichen zurückführte, und sie in besonneneren Formen der Poesie und dem Schönen huldigen ließ. Zwar kämpfte die alte Zeit, das Reich der Libertinage noch gegen diese neue Periode an und suchte sich ihre alte Herrschaft wieder zu erobern; aber die aus ihrem Rausche erwachte Nation unterstützte sie nicht mehr in ihrem Bemühen, und wandte sich verschämt, und gleichsam vor sich selber erschrocken, ab von diesem letzten Aufflackern der genialen Verworfenheit. Bemerkenswerth ist es, daß vorzugsweise die Frauen es waren, welche sich bemühten, diesen alten Geist der Schlüpfrigkeit aufrecht zu erhalten, und in Romanen und Novellen (wie Mistreß Heywood) oder in Lustspielen (wie Susanna Centlivre) sorgsam bedacht waren, Leser und Publikum durch unzüchtige Scherze und schlüpfrige Situationen zu dem alten Geschmack zurückzuführen.

Aber diese Periode hatte sich einmal überlebt, mit

ernüchterten Sinnen griff man nach dieser Abkühlung des Wohlanständigen, und gesättigt von so viel raffinirten Geistesgenüssen verlangte man nach einer einfachen, minder gewürzten, nicht erhitzenden, sondern lindernden Geistesspeise. Alle diese tobenden Wellen sowohl in der Politik, als im socialen Leben, hatten sich nach und nach gelegt, Königin Anna folgte Wilhelm von Oranien auf dem Thron, und ihre friedvolle Regierungszeit beruhigte die Gemüther und führte sie zur Ordnung und zu stillerem Daseinsgenüge zurück. Es gehörte jetzt zum guten Ton, anständig zu sein, man wollte um jeden Preis Zweideutigkeiten und Ueppigkeiten vermeiden, und dadurch verfiel man bald in den entgegengesetzten Fehler, indem man sich dieser schielenden Pruderie ergab, die unschuldig scheinen will, weil sie es nicht ist, und vor jedem Worte erröthet, weil sie eine versteckte Zweideutigkeit vermuthet, wo die wahrhaft unschuldige Betrachtung arglos darüber hingeht.

Es ist unläugbar, daß diese neue Zeit der Wohlanständigkeit, dieses sogenannte Zeitalter der Königin Anna, zugleich als die Zeit der poetischen Mittelmäßigkeit zu betrachten ist, als eine Zeit, die nichts Großes gebären konnte, der das Große sogar unbequem und lästig gewesen wäre. Der Mittelmäßigkeit

erscheint das Genie immer als eine belästigende, unruhvolle Entartung; sie kann kein Genie, sondern nur Talente gebrauchen, kleine, zierliche, lächelnde, gefallsüchtige Talente, die sich ihrem Wunsche bequemen, die keine Stürme und keine Schmerzen aufregen, sondern die höchstens eine angenehme Emotion, eine Zerstreuung und Erheiterung der Mittelmäßigkeit gewähren.

An solchen wohlanständigen, bequemen, nicht das Maaß überschreitenden Talenten war das Zeitalter der Königin Anna reich, und solche Talente haben sich in England bis auf unsere neueste Zeit die Herrschaft erhalten. In gigantischer Ausnahmestellung ragen zwar poetische Feuergeister, wie Byron, Shelley hervor, welche die welterschütternden Conflicte ihrer Poesie auch in die dramatische Form überströmen lassen, aber in dieser nicht sowohl als Dramatiker, sondern vielmehr in ihrer allgemeinen poetischen und skeptischen Mission sich offenbaren.

Als das erste der Talente in dem Zeitalter der Königin Anna haben wir zunächst Joseph Addison (geb. 1672, gest. 1719) zu nennen, der als die herrlichste Blüthe der Mittelmäßigkeit zu bezeichnen ist, und gerade genugsam Poesie und Talent besaß, um seiner nüchternen Zeit und deren Ansprüchen zu

genügen. Er beſaß Verſtand und Witz und den feinen Schliff der höheren Weltbildung, er gehörte zudem der höheren Geſellſchaft ſelbſt an, und wußte durch Geiſt und Gewandtheit und durch ſeine politiſche Bedeutſamkeit als eifriger Whig ſich über dieſe eine Art von Uebergewicht zu verſchaffen, das ſeinen poetiſchen Beſtrebungen zu Gute kam. Zudem war er eine jener bevorzugten Naturen, die das Glück niemals verläßt, eben weil ſie ſich niemals über die Bahnen des Wohlthunlichen und Möglichen hinauswagen, und die Alles erreichen, was ſie wünſchen, weil ſie niemals nach dem Unerreichbaren ſtreben. Er beſaß genug Wiſſen, um dem oberflächlichen Beobachter für einen Gelehrten zu gelten, genug poetiſche Begabung, um als Dichter gefeiert zu werden, genug geiſtige Regſamkeit, um in der Politik ſich eine Stellung zu ſichern, und endlich genug Speculationsgeiſt, um ſich nach und nach ein bedeutendes Vermögen zuſammenzubringen und auf einem ſchönen Landſitze auszuruhen auf den Lorbeeren ſeines Ruhmes. — Sein einziges dramatiſches Werk iſt ſein Trauerſpiel Cato, das trotz ſeiner Mittelmäßigkeit und ſeines gezwungenen, ſteifen und froſtigen Weſens ſich eine europäiſche Berühmtheit erworben hat. Außerdem ſchrieb Addiſon mehrere Opern.

Als nächsten Geistesverwandten und Freund Addison's erblicken wir hier Richard Steele, der seines Freundes Glück mit ihm theilte, und in Gesellschaft und Politik eine ähnliche Stellung einnahm. Was von Addison gesagt ist, gilt auch von Steele, der mit denselben Mitteln dasselbe Talent besaß, sich emporzubringen, und der Mittelmäßigkeit Berühmtheit und Bedeutsamkeit zu verschaffen. — Was Steele gewirkt und errungen als Herausgeber vielgekannter und vielgelesener Zeitschriften, gehört nicht hierher, und was er als dramatischer Dichter geleistet, ist unbedeutend und verdient nur wegen seines berühmten Namens der Erwähnung.

Colley Cibber (geb. 1671, gest. 1757) gehört gleichfalls zu diesen Dichtern der Mittelmäßigkeit; er hat viele Trauerspiele geschrieben, welche aber weniger Glück machten, als seine Lustspiele, denen ein frischer, natürlicher Humor, eine heitere Naturwüchsigkeit nicht abzusprechen ist.

Susanne Centlivre, deren wir schon weiter oben erwähnten, eine jedenfalls sehr begabte und geistreiche Frau, ist die Verfasserin vieler Lustspiele, von denen the busy Body (der vielbeschäftigte Narr) das bekannteste ist.

Thomas Southeran (geb. 1660, gest. 1746)

hat zehn Dramen geschrieben, die nicht ohne Talent und poetische Begabung sind, aber sich auch nicht über die Mittelmäßigkeit erheben. Das gekannteste seiner Dramen ist Oroonoko, dessen Stoff dem gleichnamigen Roman der Miß Aphra Behn entnommen ist.

Richard Savage, berühmter durch seine Lebensschicksale als durch seine Werke, hat mehrere Trauerspiele und ein Lustspiel geschrieben, die aber der Bedeutsamkeit, welche ein neuerer deutscher Dramatiker ihm in seiner eigenen Tragödie als Dichter beigelegt, nicht entsprechen.

John Hughes, Charles Gildon, Lewis Theobald, Edmund Smith gehören mit ihren Tragödien, die zum Theil der alten griechischen Tragödie nachgemodelt sind, ganz typisch der Mittelmäßigkeit und ihrer Zeit an.

Bedeutsamer erscheinen die Tragödien des durch seine „Jahreszeiten" so berühmten Dichters Thomson. Er schrieb deren fünf, die, wenn man auch zugestehen muß, daß sie an Armuth der Handlung leiden, sich doch durch Schönheit der Sprache, durch feste consequente Charakterzeichnung und einen edlen Schwung, der sich oft bis zur höchsten Begeisterung erhebt, auszeichnen.

Ein neues Genre des Drama's aber erſchuf Georg Lillo (geb. 1693, geſt. 1739), indem er es verſuchte, dem bürgerlichen Leben den Zutritt auf der Bühne zu erwirken. Dieſes Beſtreben ging ganz aus dem Geiſte ſeiner Zeit hervor, die eben der Alltäglichkeit, der Häuslichkeit und dem ruhigen friedlichen Daſein in gewohnten Lebenskreiſen vorzugsweiſe ſich ergeben hatte. Auch bewies der ungeheure Beifall, mit welchem Lillo's erſtes bürgerliches Trauerſpiel the London Merchant (der Kaufmann von London) aufgenommen ward, zur Genüge, daß Lillo gerade den rechten Wirkungspunkt ſeiner Zeit getroffen hatte. Viele Jahre hindurch ſetzte der Kaufmann von London die Thränendrüſen des engliſchen Publikums in Bewegung, und nicht allein in England, ſondern auch nach Deutſchland herüber ſchwamm dieſes Stück auf den Thränenfluthen der Rührung. Dennoch kann the London Merchant den Anſprüchen, welche man an ein poetiſches Werk zu machen hat, nicht genügen; es iſt nicht genug zu rühren, wenn die Rührung nicht zugleich auch erhebend wirkt, und die ehrliche Redlichkeit im Kampf mit der ſchlauen Niederträchtigkeit zu ſehen mag allerdings ergreifen, aber es genügt nicht zu einer poetiſchen und dramatiſchen Wirkung. Lillo war mehr

ein guter Menſch als ein begabter Dichter, er machte die Moral zu ſeiner Muſe, und wenn das Gewiſſen Kunſtrichter ſein ſoll, dann werden Lillo's bürgerliche Trauerſpiele allerdings immer ſich den Preis erwerben, denn die Tugend wird nach Kräften belohnt und das Laſter beſtraft.

Noch viele Dichter wären hier zu nennen, wenn wir uns ausſchließlich mit einer Geſchichte des engliſchen Drama's beſchäftigten, ſo aber mußten wir uns begnügen, nur noch flüchtig das Hervorſtechendſte und Maßgebende in einzelnen Andeutungen zu fliziren. Keinem der Dichter von dem Zeitalter der Königin Anna bis auf unſere Zeit hin iſt es gelungen, eine neue lebensvolle Periode für das Drama heraufzuführen, ſie ſind Alle den Fußſtapfen Shakſpeare's gefolgt, und haben gezehrt von den reichen Saaten, welche er ihnen hinterlaſſen, ohne die Schöpferkraft zu beſitzen, neue Früchte und neue Lebenskeime zu erzeugen.

Mit Garrick trat Shakſpeare wieder in reinſtem Glanze hervor und feierte durch deſſen herrliche Darſtellungen eine neue Glanzperiode ſeines unſterblichen Ruhmes, indem er aus augenblicklicher Vergeſſenheit mit der vollen Jugendfriſche des Alles überdauernden Genius wieder hervor trat. Die Poſſen und Luſt-

ſpiele, welche Garrick mit Foote gemeinſchaftlich geſchrieben, würden, ſo voll friſchen Humors und lebensvoller Wahrheit ſie auch ſind, dennoch nicht genügt haben, ihrem Verfaſſer dieſen Weltruhm zu ſichern, den er durch die Darſtellung Shakſpeare'ſcher Charaktere ſich erworben. Auch erſcheinen ſeine Stücke nur gewiſſermaßen als das Ergebniß ſeiner Studien des Shakſpeare, die er als Schauſpieler und Künſtler machte, und nicht als lebendige Producte einer ſchaffenden Phantaſie. Er iſt aber als der eigentliche Schöpfer des engliſchen Converſationsſtückes anzuſehen, das er mit Geſchmack, Freiheit, Eleganz und Grazie auszuſtatten wußte, indem er es zugleich mit pikantem Witze und geiſtreichem Humor ſchärfte.

Ihm zunächſt ſteht George Colman (geb. 1730, geſt. 1794), ein gewandter, geiſtreicher Luſtſpieldichter, dabei Theaterbeſitzer und reich an wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen. Er ſchrieb, wie Lillo, bürgerliche Dramen, die aber mehr poetiſchen Werth und weniger gutmüthige Schwäche beſitzen.

Arthur Murphy iſt als Verfaſſer ähnlicher, aber in keiner Weiſe ausgezeichneter Luſtſpiele namhaft zu machen.

Bekannter und auch in Deutſchland durch vielfache Ueberſetzungen und Darſtellungen ihrer Stücke

beliebt sind die Dichter Richard Cumberland, dessen „Jude" zu den Meisterdarstellungen unserer größten Mimen gehörte, und Richard Brinsley Sheridan, dessen „Lästerschule" noch immer ein gern gesehenes Stück auf den deutschen Bühnen ist.

# Sechster Abschnitt.

## Das spanische Theater.

## 1. Cervantes.

Das spanische Nationaldrama erhob sich aus seinen ersten volksthümlichen Gestaltungen zu einem künstlerischen Organismus zuerst durch den eigenthümlichen Dichter- und Denkergeist des Miguel de Cervantes Saavedra, der im Jahre 1549 zu Alcala de Henares geboren ward. Dieser wunderbare, zu einer großartigen und allseitigen Wirkung auf seine Nation und Zeit angelegte Genius behauptet eine merkwürdige Zwischenstellung in den nationalen Bildungselementen Spaniens, die im Jahrhundert der Reformation einen inneren Bruch, eine geschichtliche Stockung, und endlich als Frucht dieses mit sich selbst überworfenen Volkszustandes den Ausweg einer manierirten und koketten Entwickelung aufzeigen.

Cervantes, ein in sich reiner, geistig klarer und von patriotischer wie poetischer Begeisterung gleich erfüllter Charakter, stand bewußtvoll dieser falschen

Wendung gegenüber, welche der spanische Nationalgeist zum Theil in Folge künstlicher Fürsten- und Pfaffen-Machinationen in dem Zeitalter der Reformation erfuhr. Eine neue Lebenswirklichkeit zu schaffen, wovon in dieser Zeit alle Völker hingerissen waren, dies war auch das Ideal, welches den Dichtergeist des Cervantes erglühen machte, aber seine darauf gegründeten Bestrebungen, die sich mit einem drangvollen und unglückbewegten persönlichen Leben verbanden, mußten theilweise an den Klippen der damaligen spanischen Nationalzustände zerschellen, oder konnten wenigstens nicht den ihnen durch ihr inneres Recht verheißenen Sieg des Genius dagegen erlangen.

Die hohe Gestalt einer ächten, aus den eigenen Gründen des Volksgeistes sich aufbauenden Nationalpoesie gedachte Cervantes im Drama zu vollenden, im wahren Nationaldrama, welches das Ideal seiner ersten schöpferischen Jugend wurde, und worin er eigentlich für Spanien denselben Weg sich vorgezeichnet hatte, wie für die englische Nation Shakspeare, nämlich den Weg einer freien, ihre Gesetze sich selbst gründenden, das Wesen der Poesie in der Naturwahrheit, dem Volksgeist und der ächt menschlichen Lebenskraft erstrebenden Production. Shakspeare be-

gründete in diesem Streben den hohen, innerlich starken und natürlich großen Charakter der englischen Nationalpoesie, und Cervantes (will man das Wenn und Aber in der geistigen Bildungsgeschichte der Völker nicht überhaupt als unstatthaft abweisen) würde der Shakspeare Spaniens in derselben fundamentalen Bedeutung für die Poesie seines Vaterlandes geworden sein, hätte dasselbe einen Boden für eine solche geistesfreie und schöpferisch unabhängige Wirksamkeit eines Dichters abgeben können. Das nationale Zerwürfniß blieb aber in dem Geist des Cervantes als dieser bittere Stachel der Ironie stekken, mit welcher er sich auf anderen Gebieten der Poesie, namentlich im Don Quixote und in den Novellen, die Genugthuung verschaffte, welche er mit dem hohen dramatischen Streben seiner Jugend nicht hatte gewinnen können. Das Drama der spanischen Nation aber bildete sich in den von Cervantes gewaltig erschlossenen Bahnen nicht weiter fort, sondern ging durch Lope de Vega und Calderon zu dem zwar manierirten, aber nichts desto weniger mit herrlichen Blüthen geschmückten und in einem bewundernswürdigen Reichthum von Productivität sich fortbildenden Typus über, der, weil er den Nationalgeschmack ganz und gar befriedigte und ausfüllte,

auch als der eigentlich organiſche Ausdruck deſſelben anzuerkennen iſt.

Die neue wirklichkeitsvolle Poeſie, welche Cervantes als Ideal in ſeinen Gedanken trug, hatte er in ſeiner Jugend vorzugsweiſe im Drama zur Darſtellung bringen zu können gedacht. Die volksdramatiſchen Anfänge in ſeinem Vaterlande müſſen ſchon auf den Knaben Cervantes einen ungeheuer erregenden Eindruck gemacht haben, wie er uns ſelbſt in der Beſchreibung, welche er von der Naturbühne des Lope de Rueda gegeben, bezeugt. Auch ſeine nächſten dramatiſchen Vorgänger und Zeitgenoſſen konnten mancherlei erweckliche Einflüſſe auf ihn ausüben, unter denen beſonders Juan de la Cueva zu nennen iſt, der, Verfaſſer mehrerer dramatiſcher Stücke, ſpäter auch in ſeinem Exemplar poetico den erſten Grund zu einer ſpaniſchen Dramaturgie legte.[1] Auch Rey de Artieda und Chriſtoval de Virues, welcher letztere von Cervantes ſelbſt, namentlich in der Reiſe zum Parnaß, mit einigem kritiſchen Lob belegt wird, können in dieſer Beziehung als wirkſam für die höhere Auffaſſung der dramatiſchen Form angeführt werden. Außerdem hatte auch in Spanien,

[1] Vgl. Schack, Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien I. 278 flgd.

wie in anderen ihre Bildung neu begründenden Ländern, um dieſe Zeit die Aneignung des antiken Drama's eine literariſche Vorbereitung zu der neuen dramatiſchen Periode Spaniens abgegeben. So war von Perez de Oliva eine ſpaniſche Ueberſetzung der Elektra des Sophokles und der Hekuba des Euripides erſchienen; auch Plautus und Terenz, der letztere von Pedro Simon de Abril, waren in das Spaniſche übertragen worden.

Den ſtreng durchgeführten organiſchen Begriff der antiken Dramatik hatte Cervantes beim Entwerfen ſeiner großen dramatiſchen Pläne ohne Zweifel als einen ungemein bildneriſchen und künſtleriſch berechtigten in ſich aufgenommen, war aber weit entfernt davon geblieben, ſich daraus eine formelle Zwangskategorie zu erſchaffen, wie ſie in Frankreich das Lebensprinzip einer neuen dramatiſchen Epoche wurde, und von welcher das ſpaniſche Nationaldrama ſich gleich dem engliſchen frei erhalten wollte. Cervantes glaubte aus den Geſetzen des antiken Drama's nur den allgemeinen künſtleriſchen Geiſt aufnehmen zu dürfen, den er auf die Geſtaltung des inneren dramatiſchen Lebens zurückwirken laſſen wollte. Wo er den Alten etwas nachbilden zu können meinte, ſuchte er ſogleich eine eigenthümliche productive Um-

wandlung auf, wie er dies namentlich mit dem antiken Chor that, welchen er durch die Einführung allegorischer Personen in seinen Stücken ersetzte, um dadurch dem allgemeinen Standpunkt der Weltbetrachtung, wie ihn im antiken Drama der Chor vertrat, und wie er ihn als ein wesentliches und nothwendiges Element der dramatischen Dichtung anzusehen schien, ein eigenes Organ zu geben.

Die erste dramatische Periode des Cervantes ist in die Jahre von 1581 bis 1588 zu setzen, und beginnt in dem eigenthümlichen Moment seines Lebens, wo er aus der Gefangenschaft in Algier wieder nach Madrid zurückgekehrt war, und dort mit frischem Lebensmuth eine neue und allgemein wirksame Existenz zu beginnen dachte, wozu er sich nicht nur das Drama ausersehen, sondern auch sogleich praktisch in eine Verbindung mit den Theater-Unternehmern der Hauptstadt getreten war. Er schrieb in dieser Zeit zwanzig bis dreißig Theaterstücke, die alle zur Darstellung auf der Bühne gelangten, und, nach der eigenen Aeußerung des Cervantes, sämmtlich mit allgemeinem Beifall dargestellt wurden. Er sagt darüber selbst: „Die Darstellung der Schauspiele erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid mein Leben

von Algier und meine Zerstörung von Numantia spielen sah, sowie die Seeschlacht, worin ich mich unterstand, die Schauspiele von fünf Jornadas (Acte), die sie bis dahin gehabt, auf drei zu reduciren. Ich zeigte, oder (um besser zu sagen) ich war der Erste, welcher die verborgenen Gedanken und Einbildungen der Seele darstellte, indem ich unter allgemeinem und freudigem Beifall der Zuschauer allegorische Personen auf die Bühne brachte. Ich schrieb in dieser Periode gegen zwanzig bis dreißig Schauspiele, welche sämmtlich aufgeführt wurden, ohne daß man sie mit einer Opfergabe von Gurken oder sonstigen werfbaren Dingen bedacht hätte. Sie durchliefen ihre Bahn ohne Pfeifen, Geschrei und Toben."

Bei diesem günstigen Rückblick, mit welchem Cervantes seiner ersten dramatischen Laufbahn gedenkt, und bei der vollen Bedeutung, welche er auf die in derselben entstandenen Productionen legt, muß man sich um so mehr wundern, daß sich nur zwei von diesen Arbeiten: el trato de Argel (das Leben in Algier), und die Zerstörung von Numantia im Druck erhalten haben, indem der Dichter auch später, wo er seine dramatischen Bestrebungen, freilich in einem andern Sinne, wieder aufnahm, nicht mehr an

die Sammlung ſeiner erſten dramatiſchen Kraftwerke zu denken ſchien. Wer ſich am Ende eines mühevollen und kämpfereichen Lebens für geſcheitert bekennen muß, pflegt wohl gerade das Liebſte und Größte, was er hat, mit um ſo raſcherer Verachtung von ſich zu werfen und in den Strudel der ganzen unnütz gewordenen Exiſtenz zu verſenken.

Das Stück el trato de Argel wird für das früheſte des Cervantes angeſehen, und ſoll, nach einigen Annahmen, ſchon während der Gefangenſchaft des Dichters in Algier von ihm geſchrieben worden ſein. Er ſchildert in dieſem Stück das Leben der ſpaniſchen Gefangenen in Algier, wie er es ſelbſt einſt erduldet hatte, in hinreißenden Zügen einer ächt dramatiſchen Beredtſamkeit, und in dem mächtigen Anklingen vaterländiſcher Intereſſen ſcheint er zugleich den Zweck einer Aufforderung für die Spanier zur Loskaufung ihrer unglücklichen Mitbrüder verbinden zu wollen. Die innere dramatiſche Verknüpfung in dieſem Stück iſt gering, und es ſteht nur als ein Gemälde voll ungemein ergreifender Situationen und Gruppen da, unter denen die Schilderung des Sklavenmarkts auch poetiſch die erſte Stelle einnimmt. Als allegoriſche Perſonen, auf welche der Dichter im Drama ein ſo großes Gewicht zu legen ſchien, treten

hier die Nothwendigkeit und die Gelegenheit auf, die lange Reden halten und dadurch auch thatsächlich eine Einwirkung auf die Handlung gewinnen sollen, aber gar nichts auszurichten vermögen. Auch läßt sich der Dichter hier selbst auf die Bühne treten als Sklave Saavedra, welcher in dem Drama leidensvoll und rührend erscheint.

Bedeutender auch in dichterischer Hinsicht ist das andere uns erhaltene Drama des Cervantes: die Zerstörung von Numantia, worin der Dichter eine gewaltige Darstellung von kühner Phantasie und großartiger Anlage uns vorführt. Dies Stück behandelt den tragischen Untergang der tapferen und hochherzigen Stadt Numantia, deren Einwohner, um nicht in die Gewalt der Römer zu fallen, sich gegenseitig umbrachten oder sich in die Flammen stürzten. Dem Riesenhaften des Gegenstandes entspricht die energische Behandlung des Dichters, die hier alle Darstellungsmittel der Poesie aufgewendet und erschöpft hat. Das Stück ist fast durchgängig in den italienischen heroischen Ottaven geschrieben, die nur an einigen besonders lebhaften Stellen des Dialogs von den nationalen gereimten Redondillen der vier Trochäen unterbrochen werden, jedoch ohne Assonanz, welche erst später in dem dramatischen Dialog der

ſpaniſchen Stücke vorzugsweiſe zur Anwendung kommt.

Die fürchterlichen phyſiſchen Martern, beſonders die Hungerſcenen, in deren umſtändlicher und lebensgetreuer Ausführung der Dichter ſich ergeht, ſtehen hart an der äußerſten Gränzlinie poetiſcher Darſtellung, und ſind vielleicht das Stärkſte und Gräßlichſte, was auf dem Gebiet der Poeſie aller Zeiten und Völker in dieſer Gattung zur Darſtellung gebracht worden. Doch muß man über die ungeheure poetiſche Gluth erſtaunen, mit welcher der Dichter dieſe Scenen ausgemalt hat, und kann ihnen ſelbſt, indem ſie unſern Widerwillen herausfordern, die höchſte Bewunderung nicht verſagen. Als allegoriſche Figuren erſcheinen hier der Krieg, der Hunger und die Krankheit, welche ſich die Ruinen von Numantia ſtreitig machen und die Leidensgeſchichte der Stadt durch ihre Schilderungen vervollſtändigen. Der Dichter zeigt ſich in dieſem Drama grauſam, zuweilen roh, aber immer mit bewußter Ueberlegenheit einer ungeheuren poetiſchen Kraft, die ſich nicht Schwierigkeiten genug auferlegen kann und ſelbſt das Widerſtrebendſte nicht zu berühren ſcheut. Seltſam ſind die auf das Theaterpraktiſche bezüglichen Bemerkungen, welche Cervantes zuweilen ein-

streut, und die der Kindheitszustand der damaligen spanischen Bühne bloßstellen. Bei den Opferfeierlichkeiten, wo Donnerschläge in der Luft ertönen sollen, giebt er zum Beispiel den Rath: man mache, um den Donner nachzuahmen, Lärmen unter dem Theater mit einem Faß voll Steine, und brenne dann eine Rakete ab.

Den Gipfel hoher und weltentscheidender dramatischer Dichtung hat Cervantes ohne Zweifel in diesen Dramen betreten, während seine ihn von der Bühne verdrängenden Nachfolger das Drama wieder in den kleineren Rahmen des novellistischen Interesse's zurückdrängten. Unter den übrigen in dieser Zeit gedichteten Dramen des Cervantes, von denen sich nicht einmal sämmtliche Titel erhalten haben, nennt er uns selbst noch die Seeschlacht, la batalla naval (wahrscheinlich die Schlacht von Lepanto), mit der Bemerkung, daß er darin zuerst die Eintheilung des Drama's in drei Akte eingeführt habe, während seine Numantia noch in vier Jornada's sich darstellt. Es machen aber auf diesen in seiner Wesentlichkeit nicht recht einzusehenden Ruhm, der Erfinder der dreitheiligen Gestalt des spanischen Drama's zu sein, noch mehrere andere Dichter Anspruch, auch der oben genannte Christoval de Virues, der

ſich allerdings ſchon viel mit der dramatiſchen Theorie zu ſchaffen machte, und gern etwas Beſonderes und Eigenthümliches zu Tage gefördert hätte.[1]

Cervantes erlebte den Schmerz, von der neuromantiſchen Schule des Lope de Vega verdrängt zu werden, deſſen Dramen zu viel Novellenhaftes und Intriguenreiches hatten, um nicht dem Nationalcharakter der Spanier, wie er ſich damals gewendet und gekräuſelt, beſſer zuzuſagen. Cervantes gab das Theater auf, doch hat er, wie es ſcheint, den Unmuth über ſein ihm verkümmertes eigenthümliches und groſſes Streben nie verſchmerzen können. Während er ſein productives Verhältniß zum Theater abbrach, ging er jedoch jezt in ein kritiſches und polemiſches zu demſelben über, worin er ſich beſonders gegen den fruchtbaren Lope bald verſteckter bald offener richtete. Die Puppenſpiel-Komödie, welche ſich unter den Werken des Cervantes findet, iſt gewiß aus dieſer Zeit, und als eine Satire gegen die damaligen Theaterzuſtände zu beziehen.[2]

Am meiſten charakteriſtiſch iſt aber in dieſer Hinſicht das 48. Capitel des Don Quixote, worin er

[1] Vergl. Schack, Geſchichte der dramatiſchen Litteratur und Kunſt in Spanien I. S. 291.

[2] Deutſch übertragen in Bertuch, Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur I. S. 213.

den Canonicus von Toledo mit einer so bittern Opposition gegen die Richtungen der spanischen Schauspielkunst einführt. Der Dichter zeigt sich hier in dem Tadel der dramatischen Poesie seines Vaterlandes zu gereizt, als daß man ihn nicht mit seinen verletzten persönlichen Bestrebungen und Ansprüchen dabei betheiligt glauben müßte. Besonders merkwürdig ist der hier ausgedrückte Wunsch, daß die Regierung zur Beurtheilung der dramatischen Gedichte einen Censor einsetzen möchte, welcher die Darstellung der Stücke verbieten solle, nicht nur wenn sie etwas gegen die Sitten oder gegen Gesetz und Staatsgewalt enthielten, sondern auch, wenn sie sich von den Gesetzen der classischen Poetik entfernten. Es muß uns einen Augenblick befremden, den Cervantes hier plötzlich mit dem Schwert der classischen Dramaturgie in der Hand auftreten zu sehen. Der Sinn dieser seiner Forderung kann aber nicht unbedingt genommen werden, wie aus dem weitern Zusammenhange der Stelle sich ergiebt. Vielleicht wollte Cervantes nur an der neuen romantischen Dramatik des Tages, die sich einer so übermäßigen Gunst erfreute, eine Rancune ausüben, indem er ihr die classische Regel in ihrer alten Hoheit und Würde wieder gegenüberstellte. Außerdem aber hatte er wohl ein vollkommenes Recht,

gegenüber der zerfahrenen, phantastisch zergehenden und aus aller Kunst herausfallenden Gestalt vieler beliebten dramatischen Gebilde seiner Zeit wieder an den geschlossenen Organismus des classischen Kunstwerks zu erinnern. Etwas kritisch keifend hebt er freilich die Verletzung der Einheiten der Zeit und des Orts hervor, indem er sagt: „Kann eine größere Abenteuerlichkeit bei Behandlung einer Fabel gedacht werden, als wenn im ersten Auftritt des ersten Acts ein Kind in den Windeln erscheint, welches im zweiten als bärtiger Mann auftritt, oder wenn der erste Aufzug eines Schauspiels in Europa beginnt, der zweite in Asien fortspielt, und der dritte in Afrika endigt?" —

Der arme, in den Widersprüchen seiner Zeit abgehetzte Cervantes konnte jedoch nicht sterben, ohne auch als Dichter noch einmal zur Bühne zurückgekehrt zu sein, die ihre diabolisch prickelnde Natur, mit der sie Den, welchen sie einmal erfaßt, für immer festhält, auch an ihm bethätigte. Wie aber das Theater leicht die sich ihm hingebenden Talente erst mit sich selbst überwirft und dann in ihrem innersten Wesen verderbt und vernichtet, sollte auch an Cervantes gegen den Schluß seiner Lebensjahre offenbar werden. Denn als er sich, wohl um zwanzig Jahre

später als er seinen Argel und seine Numantia geschrieben, wieder zur dramatischen Dichtung zurückwandte, sehen wir ihn Alles, was er früher productiv und kritisch auf diesem Gebiete zu behaupten gestrebt, verlassen und sich derjenigen Manier beugen, die er bis dahin so lebhaft und scharf bekämpft, die aber inzwischen freilich der herrschende und dauernd befestigte Nationaltypus der spanischen Bühne geworden war. So schrieb er seine letzten acht Komödien, die zuerst im Jahre 1615 gedruckt erschienen, die er aber auf keinem einzigen Theater in Spanien mehr zur Darstellung bringen konnte.

Man darf es dem greisen Dichter wohl nicht zu sehr verübeln, wenn er in der letzten Hoffnung, die dramatische Herrschaft seiner Zeit an sich zu bringen, und darin den Idealen seiner Jugend genug zu thun, selbst zu dem Mittel schritt, die Waffen seiner Gegner anzulegen und sie darin zu besiegen. Aber seine Zeit blieb stumm und theilnahmlos bei dieser Selbstaufopferung des grosen Dichters, und die Stücke selbst, die aus dieser Hingebung an eine ihm fremde und so lange verhaßte Manier hervorgingen, können bei vielen bedeutenden Einzelnheiten doch nur den Eindruck einer uns unheimlich durchfröstelnden Kälte machen. Wehmüthig klingt aber der Humor in uns

wieder, mit dem Cervantes in der Vorrede zu diesen acht Komödien seines sich selbst verrathenden Greisenalters von diesen Arbeiten spricht. „Vor einigen Jahren", sagt er, „kehrte ich zu der alten Beschäftigung meiner Muse zurück, und indem ich mir einbildete, daß die Zeit noch fortdauere, wo man meine Lobpreisungen ertönen ließ, fing ich wieder an Komödien zu schreiben; aber ich fand die Vögel nicht mehr in dem gewohnten Nest; ich meine, daß ich keinen Theaterdirector fand, der sie von mir verlangte, obgleich angezeigt wurde, daß sie fertig wären. Ich warf sie daher in den Winkel eines Kastens und verurtheilte sie zu ewigem Stillschweigen. Ein Buchhändler sagte mir damals, daß er sie mir würde abgekauft haben, wenn ihm nicht ein Schriftsteller von Ruf gesagt hätte, daß man auf meine Prosa viel geben könne, daß aber von meinen Versen nichts zu erwarten sei. Die Wahrheit zu sagen, so verursachten mir diese Worte großen Kummer. Ich sagte heimlich zu mir: Gewiß habe ich mich entweder sehr verändert oder die Zeit hat sich sehr vervollkommnet, gegen den allgemeinen Gebrauch; denn immer habe ich die vergangenen Zeiten loben hören. Ich las von neuem meine Komödien, sowie einige Zwischenspiele, die ich ihnen beigefügt hatte; ich fand, daß sie nicht

ſo ſchlecht wären, daß ich ſie nicht könnte hervortreten laſſen aus Dem, was jener Schriftſteller Dunkelheit nannte, an Das, was Andere vielleicht Tageslicht nennen möchten; ich ärgerte mich und verkaufte ſie an den Buchhändler, welcher ſie gegenwärtig druckt. Er hat ſie mir gehörig bezahlt; ich habe mein Geld mit Freuden eingeſtrichen, ohne daß ich Plackereien mit den Schauſpielern gehabt hätte."

---

## 2. Lope de Vega.

Ehe ſich durch Lope de Vega der eigentlich nationelle Typus des ſpaniſchen Theaters feſtſtellte, zeigten ſich neben den über das Niveau der Nation hinausgehenden Beſtrebungen des Cervantes noch manche andere dramatiſche Leiſtungen, unter denen vornehmlich Lupercio Leonardo de Argenſola (1565 bis 1613) mit ſeinen drei Tragödien, la Isabela, la Alexandra und la Filis, zu nennen iſt. Ungeachtet der Lobſprüche, welche Cervantes ſelbſt dieſen Stücken geſpendet, gewannen ſie doch ebenſo wenig wie ſeine eigenen Dramen irgend einen durchgreifenden Einfluß auf die ſpaniſche Bühne, deſſen eigent-

licher Begründer das zu allen Zeiten angestaunte, in märchenhafter Fruchtbarkeit schaffende Wundergenie des Lope de Vega wurde.

Lope Felix de Vega Carpio war zu Madrid im Jahre 1562, funfzehn Jahre nach Cervantes, geboren. Er war eine Zeitlang Secretair beim Herzog Alba gewesen, und lebte darauf vom Ertrag seiner poetischen Arbeiten, für die er von frühester Jugend an ein so ungeheueres Talent des Schnellschaffens gezeigt hatte, daß er zu einem Theaterstück von mehr als 2000 Versen, von der verwickeltsten Handlung und mit Sonetten, Terzinen und Octaven durchmischt, nicht mehr als einen Tag nöthig hatte. Die ungeheure Productivität dieses Dichters, die überall der Anlaß zu stehenden literarhistorischen Ausrufungen geworden, und auch zu manchen übertriebenen Angaben geführt hat, ist als eine besondere Organisation zu betrachten, welche den gewöhnlichen Verhältnissen der Zeit beim geistigen Schaffen nicht unterliegt; und je mehr sie sich darauf einrichtet, gewissermaßen in einem einzigen und schlagartigen Wurf Das zusammenzudrängen und zu vollenden, wozu Andere eines größeren Umweges und länger auslaufender Veranstaltungen in sich selbst bedürfen, um so besser und schwungreicher gelingt ihnen gewöhnlich das innere

und äußere Leben ihrer Darstellung, wie dies mit Lope de Vega entschieden der Fall war. Seine Vielschreiberei war ein zu seinem höchsten Grade gesteigertes Talent des Improvisirens, in welchem die Ausdehnung der Kraft mit der zugemessenen Frist des Moments zu wachsen pflegt, und diese bereite Schlagfertigkeit des Genius, die immer auf sich zählen kann, ist jedenfalls an sich nicht geringer anzuschlagen, als die in einem bemesseneren Zeitverhältniß sich schrittweise hervorbringende Production.

So sind denn auch die Stücke des Lope de Vega, die man wohl auf mehr als zweitausend anschlagen kann, und von denen nur ungefähr dreihundert in den 25 Quartbänden der alten Ausgabe von Lope's Theater gedruckt wurden, nicht nach dem leicht verächtlich gehandhabten Maaßstab ihrer Schnell- und Vielerzeugung, sondern nach der reichen poetischen Naturkraft, die sich darin in schöpferischer Erfindung und in künstlerischer Ausführung gleichmäßig offenbart, zu beurtheilen. Bei aller kokketten Manierirtheit, welche er in die Gestalt der spanischen Bühne brachte und durch die er nur der herrschenden Nationalmanier ihren poetischen Ausdruck gab, war er doch ein Dramatiker von den glänzendsten und größten Eigenschaften, der freilich auch manches Lare,

Oberflächliche und Verwerfliche hinstürzte, in der Mehrzahl seiner gelungenen Arbeiten aber als Meister in der Kunst der dramatischen Darstellung sich zeigt, und im Tragischen wie im Komischen, namentlich aber in der Verwickelung der romantischen Intrigue, welche jetzt das Lebensprinzip aller ächt spanischen Nationalbewegungen geworden, eine hinreißende Fülle von genialen Motiven und selbst tief dringenden Lebensblicken offenbart. Auch ist Lope de Vega in der Behandlung des Dialogs, wie in der Anlage und Durchführung der Charaktere in der Regel bei weitem gründlicher und naturwahrer, als die über ihn lange herkömmlich gewesene Kritik ihm oft hat zugestehen wollen, indem er dabei nicht selten von einer tiefen und wirklichkeitsgetreuen Lebensanschauung ausgegangen ist. Wo er wild umhergreift, unmotivirte Gemüths- und Charakterwechsel eintreten läßt, und in unmittelbarer Aufeinanderfolge Contraste durcheinander mengt, die einer größeren Vermittelung zu bedürfen scheinen, da trägt oft weniger der Dramatiker als der Spanier die Schuld, indem er darin bloß die schroffen und geistig unverbundenen Gegensätze, welche den Nationalcharakter bewegen, wiederspiegelt.

Die Intrigue war in dieser Zeit überhaupt das eigentliche Pathos des spanischen Nationallebens ge-

worden, auf der religiösen Seite durch den Jesuitismus als kirchliche und wissenschaftliche Intrigue, durch die Inquisition als polizeiliche Intrigue, und durch die raffinirte Mischung des Privatlebens in Galanterie und Aventure als romantische Intrigue, welche in der dramatischen Poesie des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts ihre glänzendste und üppigste Ausbildung erhielt. Diese eigenthümliche Lebensrichtung gestaltete vornehmlich die sogenannten Schauspiele im Mantel und Degen (Comedias de capa y espada), welche in Spanien schon mit Torres Naharro begonnen hatten, und durch Lope de Vega das eigenthümlich ausgebildete Organ dieser ächt spanischen Lebensverwickelungen wurden.

Diese spanische Welt der Galanterie und Aventure, wie sie in diesen Intriguenstücken sich lebensgetreu vor uns entfaltet, ist eine zu einem vollständig abgerundeten System in sich beschlossene Sphäre, in der sich Alles, selbst das Wildeste und Ausschweifendste, nach bestimmten und gewissermaßen conventionellen Maximen ordnet. Diese Maximen entspringen aus dem Prinzip der Ehre, welche als der vereinigende Herz- und Mittelpunkt alle diese bunten, verworrenen und leidenschaftlichen Lebensbewegungen in sich zusammenfaßt, aber damit keineswegs unter

ein höheres ideelles Gesetz, sondern nur unter eine allgemein gültige Convention bringt. Denn diese romantische Ehre, welche die gültigen Formen der Galanterie und Aventure bestimmt, ist in ihrem Grunde nur ein romantischer Jesuitismus, der sein Netz über alle Lebenserscheinungen ausbreitet, und mit der größten Verletzung aller sonst bestehenden sittlichen Gesetze und menschlichen Einrichtungen sich verbinden kann, wenn nur dem Alles zwingenden und Alles heiligenden Gesetz der Galanterie genuggethan wird. Das höchste Symbol der romantischen Ehre ist nämlich diese Galanterie, welche alle anderen Lebensprinzipien in sich hinein aufzehrt, und deren innige Zartheit und sanfte Schwärmerei ebenso mit blutiger Verwickelung, roher Grausamkeit, tückischer Hinterlist, Betrug und Mord abwechseln kann.

Wie Lope de Vega in diesen Intriguenstücken das spanische Sitten- und Gesellschaftsleben in seinem specifischen Wesen zur Schau stellt, so hat er in seinen geistlichen Schauspielen, die bald Lebensgeschichten der Heiligen, Vidas de Santos, bald sacramentalische Handlungen, Autos sacramentales, sind, nicht minder treu jenen orthodoxen katholischen Standpunkt des spanischen Geistes, der undurchbrochen von allen freien Bewegungen der Zeit sich erhält, ab-

zeichnet. Es fehlt darum, namentlich in seinen Vidas sacramentales, nicht an lustigem und phantastischem Aufputz dieser katholischen Frömmigkeit, wie überhaupt Lope de Vega in der Durcheinandermischung des Tragischen und Komischen oft auf das Behaglichste und Sinnreichste sich zu ergehen weiß.

Wenn dem Lope de Vega die Begründung des spanischen Nationalschauspiels zugeschrieben werden muß, so sieht man ihn dabei zugleich mit den Kreisen des wirklichen Volkslebens vertraut und aus demselben schöpfend, wie man es bis dahin noch nicht auf der spanischen Bühne gekannt hatte. Mit großem Geschick und drastischer Wahrheit bringt er namentlich die volksthümlichen Gestalten der Wirklichkeit auf die Scene, und die geringen Leute aus dem Volke, die er vorführt, sind immer meisterhaft gezeichnet. Manches Stoffliche hat er wohl der alten spanischen Volkspoesie entlehnt, wie er auch in dem komischen Theil seiner Dramen den alten Lustigmacher der spanischen Volksbühne, den Gracioso, den Cervantes bei seiner beabsichtigten dramatischen Reform gänzlich ignoriert hatte, wieder zurückführte und von neuem einbürgerte. Dieses volksthümliche Element im Lope de Vega trug gewiß ebenso sehr wie der innere Zauber seiner allbeweglichen Poesie dazu bei, ihn zum

herrschenden Meister des spanischen Theaters zu machen, und ihm die ungeheuere, mit den reichsten Belohnungen verbundene Popularität zu erwerben, welche er bei allen Ständen Spaniens genoß.

Wie er sein Verhältniß zur dramatischen Kunstform im Allgemeinen auffaßte, darüber hat er in seiner Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo („neue Kunst in jetziger Zeit Komödien zu verfassen") die seltsamsten Bekenntnisse abgelegt. Er schrieb diese kleine versificirte Dramaturgie im Jahre 1609 auf Anregung einer literarischen Gesellschaft in Madrid, die entweder von dem glücklichsten und erfolgreichsten Dramatiker ein Kunstrecept verlangt hatte (und etwas receptartig klingen die von dem Lope darin aufgestellten Regeln), oder die auch begierig war, wie Lope sein eigenes dramatisches System, welches von der classischen Norm so frei und fesselles abgeirrt war, theoretisch zu behaupten und zu vertheidigen gedenke. Der Dichter ließ sich wirklich auf diesen gefährlichen theoretischen Handel ein, aber mit der ihm eigenen zuversichtlichen und auf das innere Recht der Production pochenden Naivetät, welche ihn auch als Dichter in seinem hervorstechenden liebenswürdigen Charakter bezeichnet. Merkwürdig ist dabei, wie er in diesem kleinen dramaturgischen Gedicht

mit einer Anerkennung der Autorität des Aristoteles beginnt, und dessen dramatische Kunstgesetze durchaus als wesentlich und nothwendig hervorhebt. Diesen Regeln stellt er jedoch zugleich den in Spanien herrschenden Nationalgeschmack gegenüber, mit dem sie sich nach seiner Meinung durchaus nicht in Einklang bringen lassen. Spanien sei das Land der Regellosigkeit, und wer sich den Gesetzen der Kunst bequeme, werde dort ohne Lohn und Ruhm sterben. Er habe zwar in einigen seiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen, sei aber auch immer wieder gern zu seiner barbarischen Gewohnheit zurückgekehrt. So ruft er aus:

Und wenn ein Lustspiel ich zu schreiben habe,
Leg' ich die Regeln unter sieben Schlossen;
Terenz und Plautus jag' ich aus dem Zimmer,
Damit sie mich nicht schelten, denn die Wahrheit
Pflegt laut zu rufen auch in stummen Büchern;
Und schreibe nach der Kunst, so die erfunden,
Die nach dem allgemeinen Beifall strebten,
Denn da die Menge sie bezahlt, ist's billig,
Ganz ungelehrt zu sein, ihr zu gefallen.[1]

Man sieht, auf welchen schwachen Füßen die Poetik des romantischen Nationaldrama's sich bewegte, indem es schon ihr Begründer und genialster

[1] Vgl. Sismonde Sismondi, Literatur des Südens, deutsch von Jun. II. 914.

Repräsentant verschmähte, an etwas Anderes als an die Willkür des schaffenden Individuums und des zuschauenden Volkes dabei zu appelliren.

---

## 3. Calderon.

In den durch Lope de Vega eröffneten Geleisen des romantischen Nationalschauspiels gingen andere gleichzeitige Dichter mit mannigfachen Theaterproductionen weiter, die aber nur mit dem Verdienst der Nachahmung bezeichnet werden können. Unter diesen Dichtern ist Juan Perez de Montalvan (1603—1638), der persönliche Freund und Liebling des Lope, mit einigen dreißig Dramen zu nennen, die zu ihrer Zeit zwar einen großen Ruhm erlangten, in ihrer wirklich poetischen Bedeutung uns aber heut nicht mehr zu fesseln vermögen. Am meisten Originalität scheinen seine Autos gehabt zu haben, die er mit historischen und mythologischen Elementen, oft freilich wohl sehr trivial, versetzte. In dem Auto el Polisemo erscheint z. B. Ulysses in der Bedeutung des Heilandes, der Cyclope als der Teufel selbst, Galatea als Seele, vier Cyclopen als Reprä-

sentanten des Judenthums, der Gottesverachtung, des Judas Ischarioth und des natürlichen Gesetzes. —

Seine höhere und kunstmäßigere Vollendung erhielt jedoch das spanische Nationaldrama durch Pedro Calderon de la Barca (1600 — 1687). Wenn die Spanier den Lope den Phönix genannt, so haben sie dagegen den Calderon als den König ihrer Bühne bezeichnet, und darin insofern ein richtiges Verhältniß ausgedrückt, als er der Dichter wurde, welcher das von Lope geschaffene freie Wunderreich der Romantik den harmonischen Gesetzen einer kunstvoll abgerundeten und gemessenen Darstellung unterwarf, und Dasjenige, was bei Lope noch gewissermaßen wild zu wachsen scheint, und zum Theil auf einer rohen Naturstufe der Phantasie bei ihm steht, in zierlicher Technik und bewußter Durcharbeitung ausführte. Nachdem Calderon als Soldat mehrere Feldzüge in Italien und den Niederlanden mitgemacht, ward er von dem schöngeistigen König Philipp IV., der sich selbst in dramatischen Dichtungen versuchte, an den Hof zu Madrid berufen, wo er mit bedeutenden Einkünften angestellt wurde. Später (1652) trat er in den geistlichen Stand, und wandte seine dramatische Productionskraft jetzt

vorzugsweise den religiösen Stücken und seinen in Spanien besonders beliebt und berühmt gewordenen Autos sacramentales zu, wie er denn überhaupt in seinem Alter Alles, was er von weltlichen Schauspielen gedichtet, zu bereuen anfing, und noch auf seinem Todbette seine Beschäftigung mit dem Theater als eine der am schwersten zu vergebenden Lebenssünden beklagt haben soll.

An natürlichem Fonds des poetischen Schaffens steht Calderon gewiß unter Lope de Vega, den er in Allem, was die Organisation des dramatischen Kunstwerks anbetrifft, weit hinter sich ließ. Seine Dramen theilen sich in historische, mythologische, romantische und moderne Intriguenstücke und Autos. In seinen religiösen Schauspielen, deren Grundelement ein zwar begeisterungsvoller aber zugleich starrer und undurchbrochener Katholizismus ist, verbinden sich rein poetische, biblische und legendenartige Elemente. Das christliche und kirchliche Element erscheint hier oft wie in einer feierlichen Transfiguration, zu welcher die Poesie in flammender Gewalt alle ihre Zauberwirkungen aufbietet. Eine Hauptproduction dieser Art ist die Andacht zum Kreuze (la Devozion de la cruz), ein mystisches Drama des Katholizismus, der darin auf der Höhe seiner

dichterischen Ausspinnung erscheint. Unter seinen historischen Stücken sind es besonders die aus der spanischen Geschichte, in denen sich eine kräftige und phantasievolle Darstellung zeigt. In dieser Weise hat er besonders im standhaften Prinzen (El Principe constante) ein Meisterwerk seiner dramatischen Kunst geliefert, obwohl das religiöse Element auch hier einige trübe verschleiernde Schatten hineingeworfen hat. Frostiger wird Calderon in solchen Stücken, wo er sich in fremde Nationalitäten hineinversetzen will, oder er eignet sich dieselben in höchst phantastischer Form an, wie man dies namentlich in seinen Stücken aus der römischen Geschichte sieht.

In seinen romantischen Intriguenstücken (Comedias de capa y espada) erscheint bald das komische Element in allem Reichthum der Laune und mit wahrhaft erfinderischem Muthwille, bald treten aber auch hochtragische Verwickelungen auf, welche zuweilen zu dem Höhepunkt der Tragödie sich erheben. Die Romantik hat aber bei ihm schon nicht mehr diese durchgängig gesunde und natürliche Frische, wie bei Lope de Vega, sondern sie nimmt zuweilen künstlich erdachte und ausgegrübelte Gegensätze der Reflexion in sich auf, woraus das berühmte Leben ein Traum, zwar oft in tiefsinniger und ächt dichterischer

Lebensanschauung, aber zugleich nicht ohne krankhaften Anflug, gewoben ist. Denn es stellt sich in diesem Stück eben ein solches gebrochenes Lebensbewußtsein dar, das sich nicht mehr frei und sicher auf dem thatsächlichen Boden der Wirklichkeit fühlt, und sich darum in diesen traumartigen Zustand eingesponnen hat, in dem eigentlich kein fester Halt des menschlichen Seins mehr möglich und Alles in gespensterhafte Erscheinungen zerrinnt.

Eine bestimmte Sonderung des Lustspiels und Trauerspiels kann man auch bei Calderon ebenso wenig wie bei Lope de Vega annehmen. Seine Stücke führen alle den gemeinschaftlichen Namen la gran comedia, den sie zu ihrer Zeit auf den Theaterzetteln erhalten zu haben scheinen, aber die Darstellung der allgemeinen Lebensbewegungen in der Verwickelung der Leidenschaften bildet darin unabhängig von einer bestimmten dramatischen Gattungsnorm den Grundcharakter, der, je nachdem es gerade dazu kommt, bald zu einem heitern und komischen, bald zu einem tragischen Endziel hinausläuft.

Auch Calderon bewies in der Zahl seiner Productionen eine ungewöhnliche, freilich mit Lope de Vega nicht zu vergleichende Fruchtbarkeit, indem er mehr als 120 Schauspiele geschrieben, von denen

jedoch nur 108 gedruckt sind. Die Sprache und Darstellung des Calderon, wie glänzend, farbig und poetisch reich sie auch sein mag, verräth doch zugleich in ihren epigrammatisch gesuchten Wendungen, Verschlingungen und geschraubten Gegensätzeleien, jenen Moment des gesunkenen und verderbten Geschmacks und Nationalgeistes, der sich in allen Literaturen durch diese Symptome ankündigt und dem dann gerade die begabtesten Geister am entschiedensten verfallen. Lope de Vega hatte sich noch seines einfachen und reinen Stils, der dem Gongorismus nicht verfallen sei, gerühmt. Calderon aber kann von dem Estilo culto des Gongora keineswegs freigesprochen werden.

---

## 4. Vermischte Dichter-Gruppen.

Die Bühne war in dieser Zeit der Mittelpunkt aller poetischen Production der Spanier geworden, und die Theaterstücke mehrten sich jetzt in einer so ungeheuern Anzahl, wie sie kein anderes Volk, die Engländer in derselben Periode etwa ausgenommen, aufzuweisen hat. Die verschiedenen Sammlungen

dramatiſcher Stücke, welche in Spanien hervortraten, beweiſen die Maſſenhaftigkeit dieſer theatraliſchen Production, die von ungleichartigen Talenten, aber faſt immer nach irgend einer Seite hin in eigenthümlicher und hervorſtechender Weiſe, ausgebildet wird. Eine bemerkenswerthe Sammlung dieſer Art iſt die, welche unter dem Titel de un ingenio de esta Corte (von einem ſchönen Geiſt des gegenwärtigen Hofes) erſchienen. Unter den darin enthaltenen Schauſpielen ſcheinen mehrere von Philipp IV. ſelbſt herzurühren, andere ſind in ſeinem Sinne, und ihm zu Gefallen, von ſeinen Hofleuten ausgearbeitet. Eines dieſer Stücke, der Teufel als Prediger (el diablo predicador y mayor contrario amigo) zeichnet ſich durch einen höchſt bizarren Humor aus, der mit aller Tollheit der Erfindung zugleich die entſchiedenſte Rechtgläubigkeit und kirchliche Orthodoxie verbindet.

Zu den dramatiſchen Dichtern, welche am Hofe König Philipp's IV. eine beſondere Begünſtigung gefunden, gehörte auch Agoſtino Moreto y Cabana, von deſſen Lebenszuſtänden nur ſo viel bekannt iſt, daß er, wie Calderon, ſpäter in den geiſtlichen Stand eintrat und ſeitdem allen dramatiſchen Arbeiten entſagte. Die Luſtſpiele des Moreto zeich-

nen ſich durch eine beſondere Feinheit und pſychologiſche Schärfe der Charakterſchilderung, durch ſinnreich angelegte Situationen, und einen geſchickt entworfenen und beweglichen dramatiſchen Plan aus, und ſind häufig von der Kritik über die Komödien des Calderon geſetzt worden. Auf der deutſchen Bühne iſt vornehmlich ſein treffliches Charakterſpiel El desden con el desden, unter dem Titel: „Donna Diana oder Stolz und Liebe" von Weſt (Schreivogel) bearbeitet, als eines der wirkſamſten Theaterſtücke bekannt und beliebt geworden. Auch die franzöſiſche und italieniſche Bühne lebte von Moreto's Stücken; beſonders hat auch Molière das erwähnte Luſtſpiel in ſeiner Princesse d'Elide benutzt, ſowie er in ſeiner Ecole des maris das Moreto'ſche No puede ser (Es kann nicht ſein) zum Grunde legte. Die Komödien des Moreto erſchienen zu Madrid 1654 geſammelt, ſpäter und vollſtändiger zu Valencia 1676 und 1677, in drei Quartbänden.

Faſt unzählig ſind die Namen der dramatiſchen Dichter, welche uns in dieſem Zeitraum in Spanien begegnen. Wir nennen darunter nur Juan de Hoz, Francisco Lopez de Zarate, Joſeph Cañizarez, Guillen de Caſtro, deſſen Mocedades del Cid von Corneille benutzt wurde, Ga-

briel Tirso de Molina, nach Lope der fruchtbarste dramatische Dichter, dessen zahlreiche Komödien oft eine eigenthümliche zeitsatirische Richtung haben, Francisco de Roras, eigentlich der genannteste aus dieser Dichtergruppe, besonders stark im komischen Genre, und häufig von französischen Bühnendichtern benutzt, wie z. B. sein Entre bobos anda el juego in Thomas Corneille's Don Bertrand de Cigarral. der berühmte Geschichtsschreiber Antonio de Solis, der außer seinen eigenen, zu ihrer Zeit berühmten Stücken auch zu einigen Schauspielen Calderon's Vorspiele (Loas) geschrieben, Francisco Bances Candamo, Antonio de Zamora, Vicente Garcia de la Huerta.

In diesen Dichtern verklang zugleich allmählig der alte spanische Nationalton, und man kann sie in der Poesie ihres Vaterlandes die letzten Vertreter der spanischen Nationalbildung nennen. Die Bildung Spaniens wurde im achtzehnten Jahrhundert eine vorherrschend französische, und die Poesie lag fortan in den Banden des französischen Classizismus gefangen. Auf dem Gebiet des Drama's ist es besonders Nicasio Alvarez de Cienfuegos, der vier Trauerspiele im französisch klassischen Geschmacke schrieb. Bedeutender steht Leandro Fernandez

Moratin (1758—1828) da, gewöhnlich der spanische Molière genannt. Im Geiste des französischen Komödiendichters bestrebte er sich auch ohne Zweifel, der spanischen Komödie einen neuen und eigenthümlichen Aufschwung zu geben, indem er sie auf eine der Wirklichkeit angehörende Charakteristik, auf einfache Handlung und natürliche Wiederspiegelung des gewöhnlichen Lebens stützte. Die gesellschaftlichen Sitten und viele Einzelverhältnisse seiner Zeit hat er oft in scharfen und ergötzlichen Zügen auf die Bühne gebracht, die von ihm eine neue Periode ihrer Blüthe herschreibt. Besonders gilt sein letztes Stück: El si de las niñas, für ein Meisterwerk des neueren spanischen Theaters, doch hat weder Moratin selbst, noch seine Nachfolger, auf die er zunächst einwirkte, wie Monim, Villaverde u. A. diesen der spanischen Bühne gegebenen Anstoß zu einem nachhaltigen machen können. Ebenfalls auf französischer Bildung erwachsen, aber zugleich mit dem Geist der alten spanischen Nationaldramatiker genährt, zeigt sich Francisco Martinez de la Rosa (geboren zu Granada 1788), ein mit den politischen Bewegungen des neueren Spaniens so vielfach verbundener öffentlicher Charakter. Auch in seinen Theaterstücken, die bei regelmäßigen schönen Formen doch eine gewisse Kälte

ausathmen und den Mangel an innerer Productivität durch theatralischen Effect zu ersetzen streben, mischt er schon hier und da politische Tendenzen ein. Seine Dramen sind auch in Deutschland durch eine Uebersetzung von A. Schäfer (Heidelberg 1835) bekannt geworden.

Einzelne dramatische Erscheinungen der neueren Zeit, namentlich die Stücke des Breton de los Herreros, des Garcia Gutierrez, Jose Muñoz Maldonado u. A. haben wenigstens von dem äußerlichen Fortbestehen des spanischen Theaters Zeugniß abgelegt. Aber von einer Nationalbühne konnte hier ferner ebenso wenig die Rede sein wie bei andern Völkern, denen der einheitliche Schwerpunkt ihres öffentlichen Nationallebens selbst verloren gegangen.

# Siebenter Abschnitt.

## Das französische Theater.

## 1. Der französische Nationalgeist und die Antike.

Die Gründung des regelmäßigen französischen Nationaltheaters in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts geschah durch eine Lostrennung der höheren aristokratischen Bildung von dem Volksleben, und steht zunächst als die eigentliche Scheidewand da, die in dieser Zeit zwischen dem Volk und den Vornehmen aufgerichtet wurde, und wodurch die letzteren sich eine ihnen vorzugsweise angehörende Sphäre bezeichnen wollten. Dies war das sogenannte classische Theater der Franzosen, wie es im Gegensatz zu den dramatischen Volksspielen der Mysterien und Moralitäten sich plötzlich und aus einer rasch erdachten Combination erhob, während die Spiele der Passionsbrüder im Hotel Burgund, der Bazochiens und Enfans sans souci mehr und mehr von der eigentlichen Nationalbildung abgesondert wurden und auch durch beschränkende Verordnungen allmählig ihren Charakter verloren.

Dieſe neue, namentlich durch den Dichter Jodelle in ihren Grundtypen geſchaffene Periode des franzöſiſchen Theaters, mit welcher daſſelbe ſeine Kunſtzeit beginnt, ſtützte ſich auf die Aneignung der Antike und namentlich der Formen und Geſetze der griechiſchen Tragödie, und begründete darin ein abgemeſſenes Reich der Convention und des kunſtvollen Zwanges, gegenüber der freien volksthümlichen Welt der Myſterien, Moralitäten und Sotties, in denen die kirchlichen, religiöſen und ſittlichen Lebensformen des Mittelalters ſich buntfarbig gebrochen und luſtig zerſetzt hatten.

Kaum hat irgend eine Nation ihren Uebergang aus dem Mittelalter in die neue Zeit ſo ſchroff und ſo künſtlich gemacht, wie die franzöſiſche, die darin auf ihr nationales Bildungselement Verzicht leiſtet, und ſich fremden Abſtractionen und der Kunſtwelt der Vergangenheit hingiebt, um daraus auf dem Wege der Reflexion eine glänzende, aber doch immer blutloſe und lebenswidrige Maſchinerie ſich zu erſchaffen, in welcher der productive Nationalgeiſt am Gängelbande der alten Zeiten ſicher dahingeleitet werden ſollte. Die Engländer und Spanier machten den Uebergang aus dem Mittelalter in die neue Zeit bei weitem organiſcher, indem ſie auf dieſem verhäng-

nißvollen Schritt in den nationalen Geiſtesformen ſich erhielten, und die Antike, die zur allgemeinen Erneuerung der Zeiten im ſechszehnten Jahrhundert unabweislich ſchien, in ihren productiven Bildungsgang verſchmolzen, aber nicht als ein zwingendes Sonder-Element innerhalb ihrer Nationalbildung beſtehen ließen.

Bei den Deutſchen waren die antiken Studien in dieſem Jahrhundert ein Stachel für die Freiheit des Bewußtſeins, ein neues inneres Lebensferment der Nation und der erſte Anſtoß zu einer wiſſenſchaftlichen und politiſchen Umwandlung des ganzen Nationallebens geworden. Dieſe Wirkung durchzog das Jahrhundert der Reformation auf deutſchem Boden nach allen Seiten hin, wenn ſie auch mehr am geheimſten Herzpunkt des Nationalcharakters fortwühlte. Soweit die geiſtige und künſtleriſche Production bei der Dürftigkeit und Einſchränkung, zu der ſie immer tauſend Nebenrückſichten in Deutſchland verurtheilten, die Spuren dieſer großen Freiheitswirkung verrathen konnte, that ſie es. Die Production blieb in Deutſchland unter allen Einflüſſen, auch unter denen der Antike, immer ein chaotiſches Wühlen des eigenen Volksgeiſtes, der ſtets Kraft genug behielt, von ſich ſelbſt zu zehren.

Es mußte auch noch einen beſonderen Grund haben, daß in Frankreich der Nationalgeiſt dergeſtalt in den Abſtractionen aus der antiken Kunſtwelt aufgehen und darin ſich freiwillig ein prächtig geſchmücktes Zwangsgewand anlegen konnte, wie dies in dem claſſiſchen Theater dieſes Volkes geſchah. Dieſer Grund lag darin, daß dieſe antike Richtung eigentlich eine Rettung des Nationalgeiſtes vor ſich ſelbſt war, und eine Flucht aus dem lebendigen Volksgedränge der Gegenwart in die Ferne der Vergangenheit in ſich ſchloß. Man kann ſagen, daß die antike Convention der franzöſiſchen Nationalbildung die Revolution um zwei Jahrhunderte hinausgeſchoben hat, und bis zum Jahr 1789 Das verzögern half, was vielleicht ſchon im ſechszehnten Jahrhundert in einer Umkehr aller religiöſen, ſittlichen und ſocialen Verhältniſſe hätte losbrechen können, und wozu ſich die Volksſtimmung gerade in jenen freien dramatiſchen Spielen der Myſterien und Moralitäten und in der oppoſitionellen Haltung gegen Kirche und Geſellſchaft hinlänglich angekündigt hatte. Wäre die in den dramatiſchen Volksſpielen betretene Bahn des öffentlichen Geiſtes, auf der in Deutſchland zur Reformation fortgeſchritten wurde, auch in Frankreich ſofort weiter verfolgt und in ihre hiſtoriſchen Conſe-

quenzen hinübergezogen worden, so hätte eine innere und äußere Umwälzung dieses Landes schon jetzt erfolgen müssen, die aber zwei Jahrhunderte später eine viel umfassendere Ernte an allen Sünden der Nation und namentlich der bevorrechteten Stände halten konnte.

Es wurden deshalb auch die antiken, den Volksgeist gewissermaßen zu einer gelehrten und künstlichen Ausgleichung zurückführenden Tendenzen gerade von diesen bevorrechteten Ständen vorzugsweise ergriffen, und als eine Abwehr gegen die freie oppositionelle Volksdramatik namentlich von der Aristokratie und in bestimmter Beziehung zum Hofe und zur Hofhaltung aufgenommen und ausgebildet. Das classische, nach dem griechischen Vorbild sich formende Theater war nicht bloß diese prächtige Luxussache des absoluten Throns in Frankreich, sondern es stand zugleich als eine Art von Ehren- und Sicherheitswache an den Pforten des Ancien Regime, von denen es den durch seine eigene dramatische Kraft gefährlichen Volksgeist abwehren wollte.

Ein ähnliches Verhältniß erblicken wir nur in Italien, wo in derselben Zeit die Cultur der Höfe vorzugsweise mit der antiken Bildung verschmilzt und die letztere eigentlich im Interesse der politischen Un-

freiheit und der Zurückdrängung der eigenen Volksproductivität ergreift. Zugleich flüchtet sich in Italien der bewußte Theil der Nation noch aus einer andern Absicht auf das abgeschlossene und friedliche Gebiet der Antike, weil er auf demselben sich sicher fühlt vor allen geistigen Conflicten mit Kirche und katholischer Religion, die er einmal zu den positiven Gewißheiten des öffentlichen Lebens rechnet, und mit denen er deshalb nicht in den Kampf treten kann und mag, dem man auf Seiten des freien und ungebunden producirenden Volksgeistes nur zu leicht verfällt. Die Antike wurde auch in Frankreich dazu gebraucht, nicht nur die Revolution zu verhüten, sondern auch die katholische Religion sicher zu stellen gegen die Angriffe des Volksgeistes, der in den Mysterienspielen, Moralitäten und Farcen sich beständig mit den heiligen Gegenständen auf eine dem Glauben nicht zuträgliche Weise verwickelt hatte. Es kam darauf an, ein neues Kunstgebiet zu schaffen, auf welchem der Katholicismus gar nicht in Frage stehn und anständiger Weise ganz aus dem Spiele gelassen werden konnte, wozu sich denn nichts günstiger erwies, als die antike Tragödie. Dem Volkstheater wurde es durch eine Parlamentsacte vom J. 1548 zu einer Bedingung des Privilegiums gemacht,

nicht länger heilige und mit Religion und Kirche zuſammenhängende Gegenſtände auf der Bühne darzuſtellen, und im Jahre 1552 erſchien bereits Jodelle's Cleopatra auf der Scene, in welcher Tragödie die neue Convention der antik-franzöſiſchen Dramatik zum erſten Male als eine beſtimmte geſetzliche Gliederung ſich zeigte. Fortan wurden ganz andere Geſtalten auf der franzöſiſchen Bühne heimiſch, als man in den Myſterienſpielen und Moralitäten geſehen, von der heiligen Jungfrau, den Märtyrern und den Apoſteln war keine Rede mehr, und die unverſänglichen, aber darum nur um ſo anſpruchsvoller und geſpreizter auftretenden Geſtalten der fernen griechiſchen Welt hatten plötzlich ihren Raum eingenommen.[1]

Dieſe Anknüpfung der neuen Bildungsgeſchichte

[1] Der kritiſche Apoſtat dieſer Epoche, Boileau, der „Geſetzgeber des Geſchmacks" (le législateur du goût), ſucht dies in ſeiner Art poétique (III.) freilich anders aufzufaſſen, indem er dieſen Wendepunkt der franzöſiſchen Theatergeſchichte folgendermaßen beſchreibt:

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut long-temps dans la France un plaisir ignoré.
De pélerins, dit-on, une troupe grossière
En public à Paris y monta la première;
Et sottement zélée en sa simplicité
Joua les Saints, la Vierge et Dieu, par piété.
Le savoir, à la fin dissipant l'ignorance,
Fit voir de ce projet la dévote imprudence.
On chassa ces docteurs prêchants sans mission;
On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion.

Frankreichs an die alte römiſche und griechiſche Welt hatte ſchon unter Franz I., dieſem königlichen père des lettres, begonnen, der die Begünſtigung der alten claſſiſchen Studien zu einer Hofſache erhob, und durch viele nützliche Veranſtaltungen einen bedeutenden Grund für die wiſſenſchaftliche Cultur Frankreichs legte. Die neue Nationalbildung Frankreichs, wie ſie vorzugsweiſe von dem Hofe und den Vornehmen gepflegt wird, tritt aber ſchon in ihrer Grundlegung als ein ariſtokratiſches und ſich gegenſätzlich ſonderndes Element inmitten der Nation ſelbſt hervor, indem der geiſtige und wiſſenſchaftliche Beſitz ebenſo zu einem bevorrechteten Eigenthum wird, welches die ſogenannten höheren Stände von dem Volke trennt und unterſcheidet, wie jedes andere Privilegium der Kaſte. Am Hofe Franz I. aber wird die antike Richtung der franzöſiſchen Kunſt recht eigentlich begründet, indem das poetiſche Factotum dieſer Hofhaltung, Clément Marot (1495—1544), zuerſt dieſe antik gelehrte Hofpoeſie zurechtmachte, die nach den Muſtern lateiniſcher und griechiſcher Dichter ſich formte und in dieſem Stil den Preis des Tages, auf den es ankommen konnte, nämlich die Hofgunſt, errang. —

Wenn aber dieſer neue Typus der franzöſiſchen

Poesie, der durch das Theater herrschend in die Mitte des Nationallebens hinaustrat, zuletzt sogar eine populaire Geschmacksrichtung in diesem Lande werden konnte, und unter die höchsten geistigen Nationalbesitzthümer der Franzosen sich reihte, so wird man dabei zweierlei zu bemerken veranlaßt: einmal, daß das schaffende Genie auch in dem engsten Gefäß seinen eigenthümlichen Inhalt auszubreiten vermag, wie dies in der antik gemessenen französischen Tragödie besonders durch Corneille und Racine geschah; und dann, daß in dem französischen Volksnaturell, bei aller freien Lebendigkeit desselben, zugleich eine Hinneigung zum Conventionellen und zur abstracten Combination liegt, wie dies schon in dem Organismus der Sprache selbst sich mehrfach geltend macht. —

---

## 2. Das Siebengestirn. Jodelle.

Die antike Gewandung und Umbildung der französischen Nationalpoesie erhielt ihr bestimmteres und umfassenderes System zuerst durch eine neue literarische Schule, welche sich in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in Frankreich constituirte, und nach

der Zahl ihrer ſieben Mitglieder ſich die franzöſiſche Plejade oder das Siebengeſtirn nannte. Dieſe ſieben Dichter ſind Ronſard, du Bellay, Antoine de Baïf, Pontus de Thyard, Remi Belleau, Jean Daurat und Jodelle.

Die Dichter der Plejade begannen ihre Nachahmung der antiken Poeſie zum Theil auch mit Ueberſetzungen der Alten, und beſonders ging der eigentliche Stifter dieſer Schule, Pierre de Ronſard (1525—1585), der auch den ſtereotypen Prachtnamen des Fürſten der franzöſiſchen Dichter (prince des poëtes françois) empfing und ſelbſt auf dem Titel ſeiner Werke führte, darin voran, indem er es vornehmlich war, welcher durch ſeine Ueberſetzung des Plutus des Ariſtophanes zuerſt den Geſchmack am antiken Theater in Frankreich einführte. Dieſe in franzöſiſchen Verſen gearbeitete Ueberſetzung des Ariſtophaniſchen Stücks brachte Ronſard im Collège Coqueret, wo er unter Dorat ſeine Studien machte, mit Hülfe ſeiner Mitſchüler vor dem berühmten Lehrer zur Aufführung, und dieſe wird als die erſte claſſiſche Darſtellung, die in Frankreich ſtattgefunden (1549) und von ungeheurem Aufſehen begleitet geweſen, genannt.[1]

[1] Sainte-Beuve, Tableau historique et critique de la Poésie française au XVI. siècle (Paris 1843.) p. 208.

Schon früher hatten jedoch mehrfache Ueberſetzungen der antiken Dramatiker das Intereſſe des Publikums nach dieſer Richtung hinzulenken geſtrebt. Die erſte Ueberſetzung der Komödien des Terenz, die in Frankreich anonym erſchien, wird dem Octavien Saint-Gelais zugeſchrieben, Bonaventure des Periers und Charles Eſtienne folgten mit Uebertragungen einzelner Stücke der römiſchen Komödien, Lazare de Baïf (der Vater des Siebengeſtirners Antoine de Baïf) überſetzte wortgetreu und in Verſen die Electra des Sophokles, die Hekuba des Euripides, Thomas Sebilet in franzöſiſchen Reimen die Euripideiſche Iphigenia, und Guillaume Bouchetel einige andere Stücke dieſes griechiſchen Tragikers. Zu dieſen Vorbeſtrebungen geſellten ſich auch die Einflüſſe des italieniſchen Theaters, von dem mehrere Stücke durch franzöſiſche Ueberſetzungen um dieſe Zeit in Frankreich verbreitet wurden.[1]

So miſchten ſich dieſe erſten Bildungselemente des neuen franzöſiſchen Theaters in einem Zuſammen-

[1] Vgl. Riccoboni, Reflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe p. 94. flgd. In dem hier angegebenen Verzeichniß dieſer Uebertragungen fehlt die Sophonisbe des Trissino, welche Mellin de Saint-Gelais in Proſa (die Ehöre in Verſen) überſetzte, und die im Jahre 1559 vor Heinrich II. zu Blois dargeſtellt wurde. Ein Mitglied der Pleiade, Antoine de Baïf, überſetzte auch die Antigone des Sophokles.

werfen antiker, italieniſcher und national-franzöſiſcher Geiſtesformen, woraus jedoch ſchwer eine wirklich productive Einheit zu gewinnen war. Vielmehr blieb das auf dieſem Wege Geſchaffene fürerſt nur ein ſtückenartiges und unverdauliches Amalgam von einzelnen Bildungsſtoffen, das nur einen krauſen und geſchmackloſen Eindruck machen konnte. Ebenſo buntſcheckig war die Sprache, welche ſich die Siebengeſtirner neu und eigenthümlich zurecht machen wollten, indem ſie lateiniſche und griechiſche Wortformen und Redewendungen aufnahmen, in welchem Jargon eine Zeitlang ſogar am franzöſiſchen Hofe ſelbſt geſprochen wurde.

Als der eigentliche Vater der Maſchinerie, welche jetzt über das franzöſiſche Theater ausgeſpannt wurde, und welche die Bedeutung des eigentlichen Nationaltheaters der Franzoſen erlangen ſollte, iſt Etienne Jodelle (1532—1573) zu nennen, der das Syſtem der dabei anzuwendenden Formen und Geſetze entwarf, und darin vornehmlich die berühmten drei Einheiten des Ariſtoteles, der Handlung, der Zeit und des Orts, zum Fundamentalgeſetz der neueren franzöſiſchen Bühne machte. Wie eilig und improviſirt dieſe ganze Theaterrevolution zuerſt betrieben wurde, ging gerade aus dieſer Behandlung und Anwendung der Ariſtoteliſchen

Dramaturgie hervor, die, wie wir schon in einem früheren Abschnitt auseinandergesetzt haben, hier zu einer enggeistig und materiell gefaßten Kunstregel den Namen hergeben und einen ästhetischen Zwangsbegriff rechtfertigen mußte, welchem weder die griechische Theorie selbst noch auch das productive Vorbild des antiken Drama's entsprachen.

Die gefangene Cleopatra (Cléopâtre captive) hieß das Stück, in welchem Jodelle (1552) zuerst diese neue dramatische Organisation aufstellte, und sich damit sogleich an das Publicum wandte, welches hier vorzugsweise das genießende und richtende sein sollte, nämlich an den Hof. Es gelangte zum ersten Mal vor dem König Heinrich II. und den ausgezeichnetsten Personen seines Hofes zur Aufführung, und der Prolog selbst ist eine pomphafte Anrede an diesen König, worin auf die gewissermaßen fürstliche Herrlichkeit des Wesens der alten Tragödie hingewiesen wird. Auch in dem Prolog zu seiner darauf folgenden Komödie Eugène hebt Jodelle sogleich den von ihm ausdrücklich beabsichtigten Gegensatz zu dem Volkstheater der Passionsbrüder hervor, indem er mit Verachtung von den Farcen und Farceurs spricht, während er sich selbst rühmt, nur für Fürsten und Herren zu schreiben, nicht

aber für die Populace, die in Holzschuhen einherschreite. In ähnlichem Sinne sprachen sich sofort die nächsten Nachfolger Jodelle's auf dieser Bahn, wie Grévin, Jean de la Taille u. A. in den Prologen zu ihren Stücken aus, und der vorzugsweise aristokratische Charakter der neuen Manier, der ausschließliche Typus der Hofdramatik, war damit für die neu begonnene Periode bezeichnet.

Jodelle begegnete anfänglich für die Darstellung seiner Cleopatra großen Schwierigkeiten, da sich die Brüder von der Passion, auf deren Theater er es zuerst zur Aufführung bringen lassen wollte, nicht dazu hergeben wollten, es auf ihrer Bühne zu spielen, und ebenso wenig andern Schauspielern den Raum dazu auf ihren Brettern gönnen mochten. Diese Schauspieler suchten sich darin ohne Zweifel eine Genugthuung zu bereiten, daß sie die neue Gattung in ihrem Saal nicht aufkommen lassen wollten, nachdem ihnen die Darstellung ihrer eigenen Mysterienspiele beschränkt und verboten worden war. Jodelle sah sich daher genöthigt, auf seine eigene Hand ein sogenanntes Gesellschaftstheater zu errichten, zu dem er sich mit seinen poetischen und gelehrten Freunden vereinigte, unter denen sich besonders Remi Belleau und Jean de la Peroufe befanden. Im Hofe

des Hôtel de Rheims wurde die Bühne aufgeſchlagen, und die vor dem König und ſeiner Geſellſchaft (darunter auch die berühmten Gelehrten Turnebus und Dorat) ſtattfindende Darſtellung machte ein ſolches Glück, daß Heinrich II. zur Entſchädigung der Koſten 500 Thaler anwies und die neue Theatergeſellſchaft mit ſeiner höchſten Gnade entließ. Der junge Jodelle ſelbſt, den ein anmuthiges Aeußere auszeichnete, hatte die Rolle der Cleopatra übernommen, da, wie es ſcheint, wenigſtens bei den regelmäßigen dramatiſchen Aufführungen in Frankreich damals noch keine Schauſpielerinnen verwendet wurden.[1]

Es war mit dieſer Darſtellung der Sieg eines neuen dramatiſchen Genre entſchieden, welches unter den Umſtänden, unter denen es ſich Bahn gebrochen, zugleich als ein hoffähiges und als eine Sache der excluſiven Geſellſchaft ſich einführte. Die darin mitwirkenden Schauſpieler begingen den Moment des Erfolges ſofort als einen bedeutſamen und entſcheidenden für die neue dramatiſche Aera Frankreich's, indem ſie nach dem gewaltigen Beifallklatſchen der Zuſchauer mit dem Dichter hinauseilten nach dem benachbarten Arcueil, wo ſie ihn gleich dem Bacchus,

[1] Vgl. Suard, Mélanges de littérature I. (Histoire du théâtre français) p. 39.

dem Vater der Tragödie, mit Epheu kränzten, während sie selbst, mit Epheu und Weinlaub geschmückt, einen ihnen gerade begegnenden Bock ergriffen, den sie umtanzten und dem siegreichen Dichter als Ehrenpreis zuführten. Dazu stimmte Baif, in einer aus Französischem und Griechischem gemischten Sprache, den Triumph-Päan für Bacchus und Jodelle an.[1] Um die Aehnlichkeit Jodelle's mit dem Dionysos drastisch zu vollenden, soll ihm zuletzt auch noch dieser tragische Bock geschlachtet worden sein.[2] Diese Geschichte erregte in ganz Frankreich ein bedeutendes Aufsehen, und ist gewissermaßen der dionysische Mythus der Tragödie des Ancien Regime, der sich ebenso als bloße Maskerade zu einem lebendigen Volkskultus verhielt, wie das jetzt entstehende antikisirende Drama der Franzosen zu der griechischen Tragödie selbst.[3] Jodelle erscheint aber auch durch sein Leben wie durch seinen Tod als der ächte Prototyp dieser

[1] Dieser seltsame Dithyrambus findet sich noch in den Gedichten von Baif (im 4. Buch).

[2] Suard, Mélanges I. p. 36.

[3] Die Verse, welche Ronsard über Jodelle machte, sind hier sehr charakteristisch:

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Françoisement chanta la Grecque Tragédie.
Puis en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune Comédie en langage français,
Et si bien les sonna, que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils savant, y eussent pu apprendre.

antik gemeſſenen franzöſiſchen Hoftragödie, indem ihm, wie ſpäter dem Racine, die verſcherzte Gunſt ſeines Monarchen das Herz abdrückte, da er ſich ſpäter, bei der Anordnung eines Hoffeſtes, nicht den Dank Heinrichs II. zu erwerben verſtand. Er ſtarb an dem Verluſt dieſer Königlichen Gnade, welche für die Dichter des Ancien Regime eine noch viel weſentlichere Lebenseſſenz ſchien, als ihr Talent ſelbſt, welches nur in dieſem künſtlichen Sonnenſchein gedeihen konnte und wollte.[1]

Dieſe erſte Tragödie des Jodelle, das Product eines zwanzigjährigen Verfaſſers, kann nur inſofern noch einiges Intereſſe für die Geſchichte der dramatiſchen Kunſt haben, als darin der Grundſtock dieſer neuen dramatiſchen Maſchinerie gelegt wurde, welche im folgenden Jahrhundert durch Corneille und Racine zu dieſer glänzenden Prachtſchöpfung des nationalen Theaters ausgebaut wird. Der regelmäßige Organismus ſeines Stücks mochte, gegen die naturwüchſige Freiheit und Wildheit der Volksfarcen und Myſterienſpiele gehalten, zunächſt den Eindruck einer höheren und anſtändigeren ſocialen Form machen, und darum der ausgewählten und gebildeten Geſell-

[1] Vgl. Sainte-Beuve, Tableau de la poésie franç. au 16me siecle p. 215.

schaft, für welche sich das Theater nun vorzugsweise bestimmen wollte, mehr als die bisherige Volksbühne zusagen. Diese gesellschaftliche Convention, welche auch für ihre dramatischen Ergötzungen etwas Besonderes voraus haben wollte, scheint mindestens ebenso sehr, als die vermeintliche Regel des antiken Drama's, zur Gestaltung der neuen Form beigetragen zu haben. So mußte auch die Vielbeweglichkeit der Scene, die auf der Volksbühne herrschte, und dort mit freier Rücksichtslosigkeit die Handlung von Rom nach Jerusalem und von dort in Himmel und Hölle verlegte, vermieden werden, und dem gehalteneren Stil der drei Einheiten, welche als etwas Antikes zugleich der Vornehmthuerei in der Kunst willkommen waren, sich fügen.

Jodelle theilte seine Tragödie nach einem regelmäßigen Plan in fünf Acte, wie man es gewöhnlich auch von der Eintheilung der griechischen Stücke angenommen, er beobachtete darin die drei Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung, und fügte einen Chor hinzu, der jeden Act durch seinen betrachtenden Gesang beendet, und zuletzt auch, wie man dies ebenfalls in einigen griechischen Tragödien gesehen, näher an der Handlung sich betheiligt. Das Versmaaß aber, dessen sich Jodelle bediente, war im

Dialog größtentheils der Alexandriner, welcher den antiken Trimeter ersetzen sollte, doch wandte er dies Metrum noch nicht regelmäßig an, sondern ließ es mit zehnsylbigen Jamben abwechseln. Am genauesten formte er die Chorgesänge, die er durchgängig reimte. Die Bewunderung für den eigentlichen Inhalt und dichterischen Werth des Jodelle'schen Stückes scheint schon unter seinen Zeitgenossen beträchtlich geschwunden zu sein; für die heutige Lecture aber ist es wegen seiner langweiligen und platten Behandlung durchaus nicht mehr genießbar. Der Dichter hat seinen Stoff nach dem bereits geschehenen Tode des Antonius aufgenommen, der als Schatten das Stück beginnt, und in einer langen Rede seine Geschichte erzählt, uns aber auch zugleich verkündet, daß er soeben seiner geliebten Cleopatra im Traum erschienen sei und ihren bald bevorstehenden Tod ihr geweissagt habe. Die Erzählung des freiwilligen Todes der Cleopatra durch den Chor beschließt das Stück, und zugleich werden uns vier Verse mitgetheilt, welche Cleopatra auf ihr Grab zu setzen begonnen, und die an sich zu den schönsten Stellen der ganzen Tragödie gehören.[1]

[1] Parfait, Histoire du théâtre français III. 24. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France, I. 89 fgd. — Suard, Mélanges IV. 69 fgd.

Jodelle ließ auf ſeine Tragödie ein Luſtſpiel, Eugene (Eugène ou la Rencontre [1]), folgen, welches er in vier Tagen ſchrieb, wie er denn überhaupt ſehr raſch arbeitete und auch auf keine ſeiner Tragödien mehr als zehn Tage verwandte. Dieſe in fünf Acten und in achtſylbigen jambiſchen Verſen geſchriebene Komödie ſollte für dieſe dramatiſche Gattung ebenfalls eine neue Bahn brechen, und zwar nach den Muſtern der römiſchen Komödie des Plautus und Terenz, die jedoch Jodelle hier zugleich mit franzöſiſchen Nationalzügen zu erfüllen ſtrebte. Der Stoff der Jodelle'ſchen Komödie iſt bemerkenswerth wegen der Darſtellung des Abbé Eugène, der als ein reicher, ausſchweifender und verderbter Pfaff erſcheint, und ein Liebesverhältniß mit einer gewiſſen Alix hat, die er an einen dummen Kerl, Namens Guillaume, verheirathet. Es erſcheint aber ein alter Liebhaber der Alix, der ſie wegen ihrer Untreue zur Rede ſtellt und ihr Alles, was er ihr geſchenkt und für ſie gethan, vorwirft. Er tritt zugleich als Kriegsmann gewaltig polternd auf und erregt dem Abbé große Furcht, der keine andere Rettung mehr

[1] Einige Literarhiſtoriker, unter Andern auch Beauchamps (I. 39) nahmen zwei Komedien des Jodelle an, Eugène und la Rencontre, ein Irrthum, der ſich eine Zeitlang in den Literaturgeſchichten fortgepflanzt hat. Es handelt ſich aber nur um ein und daſſelbe Stück.

ieht, als daß er ſeine Schweſter Helene beredet, den alten Liebhaber der Alir zu Gnaden anzunehmen, der ſchon früher in Helene verliebt geweſen und ſich nur wegen ihrer großen Strenge von ihr entfernt hatte. Auch dieſer Helene, die ihre Härte gegen Florimond längſt bereut hat, iſt damit gedient, und ſie verſpricht Alles zu thun, was von ihr verlangt wird. Den andern Theil des Stückes nimmt das Arrangement des Abbé mit Guillaume, dem Mann ſeiner Geliebten, ein, was ebenſo glücklich gelingt, indem der Tropf verſpricht, das Verhältniß des Abbé mit ſeiner Frau durchaus nicht zu ſtören.

Es ſcheint allerdings, als wenn Jodelle hier zugleich ſchon das ächte Recht des Luſtſpieldichters geltend gemacht hätte, der Heuchelei und Gleißnerei ihr Spiegelbild in der Komödie vorzuhalten, wie es nachher Molière in ſeinem Tartuffe prototypiſch für alle Zeiten der modernen Scheinheiligkeit gethan. Aber einen zu ernſten und bewußten Plan darf man dem flüchtigen Jodelle wohl nicht zumuthen. Auch erſcheint ſein Komödienheld Eugène keineswegs als die ungünſtig geſtellte Figur im Stück, da er ſich vielmehr mit allen ſeinen Schlechtigkeiten zugleich als die mächtigſte und alle Verhältniſſe ſiegreich beſtimmende Perſon zeigt.

Die zweite Tragödie des Jodelle war die ſich opfernde Dido (Didon se sacrifiant), worin er den Alexandriner regelmäßig durchführte, und eine gewiſſe poetiſche Kraft entfaltete, die ſich hier wohl zum Theil auf das Vorbild des Virgil, dem er ſeinen Stoff entlehnte, ſtützte.

---

## 3. Weitere Ausarbeitungen der gebildeten franzöſiſchen Dramatik.

Die glücklichen Erfolge Jodelle's riefen jetzt eine Menge von Nachfolgern und Nachahmern in die dramatiſche Bahn. Unter dieſen erinnern wir nur an Charles Toutain, Verfaſſer eines Trauerſpiels Agamemnon; die beiden Brüder Jean und Jacques de la Taille, von denen der erſtere einen wüthenden Saul, die Hungersnoth oder die Gabéoniten und andere Tragödien, der zweite einen Darius (Daire) und einen Alexander geſchrieben, in welchen Stücken er die ſeltſame Neuerung verſuchte, am Ende des Verſes das Wort abzubrechen und das übrig gebliebene Stück in die an-

dere Reihe hinüberzunehmen; an Jacques Grévin, deſſen Tragödie Julius Cäſar (dargeſtellt im Jahre 1560) ihrer ſchönen Verſe und trefflichen Charakteriſtik wegen gerühmt wird, und der in ſeinen Komödien: Esbahis und la Trésorière die zügelloſen Sitten der damaligen Zeit lebendig wiederſpiegelte. Eine Komödie von Belleau, la Reconnue, iſt auch wegen ihrer freien Darſtellung der Lebensſchickſale einer entlaufenen Nonne bemerkenswerth. Dieſe Stücke wurden größtentheils in den Collegien von Paris geſpielt, und den Verfaſſern war es mehr oder weniger Ernſt damit, die von Jodelle herangezogene Regel des antiken Drama's in ihren Productionen durchzuführen. Wenigſtens entwickelt Jean de la Taille in der Vorrede zu ſeinem Saül le furieux (1572) auf das Ausführlichſte die Geſetze des grand Aristote und der darauf gegründeten Horaziſchen Poetik; wie auch Jacques Grévin in der Vorrede zu ſeinem Julius Cäſar (1561) von der neuen Gattung von Tragödien ſpricht, welche nach den Vorſchriften des Ariſtoteles und Horaz componirt wären.[1] Von einem anonymen Verfaſſer giebt es auch aus dieſer Zeit eine ſeltſame allegoriſche Komödie (1559), die bei

[1] Sainte-Beuve, Tableau de la poésie française et du théâtre français au XVme siècle p. 217.

der Vermählungsfeierlichkeit der Tochter und Schwester Heinrich's II. dargestellt wurde, und in der die Universität von Paris selbst persönlich erscheint, um den jungen Vermählten drei ganz verbindliche Couplets vorzusingen.[1]

Während diese dramatischen Bestrebungen sich den gebildeten Theil der Nation ausschließlich zu gewinnen suchten, fuhr das Volkstheater der Mysterien und Moralitäten noch eine Zeit lang mit diesem regelmäßigen Drama zu wetteifern fort. Das Hôtel Burgund hatte sich aber schon genöthigt gesehen, für seine Mysterien, Moralitäten und Sotties andere und neue Formen und Aushängeschilder zu suchen, und dazu mußte seltsamer Weise auch das Schäferspiel seine Figuren herleihen. Die Mysterien wurden jetzt pastoral, worin besonders die Dichter Nicolas Filleul und Guillaume Beliard den Ton anstimmten, indem ihnen François Habert, Louis Desmazures, Jean Bretog, Le Jars u. A. folgten. Von dieser Art war das geistliche Schäferspiel (la Bergerie spirituelle), in welchem Christin (der Christ) und Christine, seine Gattin (die Kirche) in die rührendste Unterhaltung mit einander gerathen. Auch scheint das Volkstheater bereits zu

[1] Suard, Histoire du théâtre français (Mélanges IV. p. 78).

Pompſtücken übergegangen zu ſein, die ihren Stoff entweder aus dem alten Teſtament oder auch aus der antiken Mythologie entnahmen. Von letzterer Art ſcheint die Tragédie sur la défaite et occision de la Piaffe et de la Picquorrée et le bannissement de Mars geweſen zu ſein.[1] Thomas Lecocq ſchrieb l'odieux et sanglant meurtre commandé par le maudit Cain, wo die Gewiſſensbiſſe (les Remords) und das Blut Abel's (le Sang d'Abel) als dramatiſche Perſonen auftreten.

Die vornehme und gelehrte Dramatik wurde aber jetzt durch den mit poetiſcher Organiſationskraft begabten Dichter Robert Garnier um eine bedeutende Stufe weitergeführt. Er begann im Jahre 1573 in einigen Collegien der Hauptſtadt Tragödien darſtellen zu laſſen, welche ſich durch ihren erhabenen und würdigen Stil, durch gehaltvolle und energiſch ausgedrückte Sentenzen, und durch eine ungemein leichte und harmoniſche Verſification auszeichneten, wie man es bis dahin noch nicht auf der franzöſiſchen Bühne gekannt hatte. Was die Form anbetrifft, ſo führte Garnier zuerſt die beſtimmte Wechſelfolge der männlichen und weiblichen Reime ein. Den Plan ſeiner ſieben Tragödien arbeitete er ſtreng nach

[1] Suard, Mélanges IV. p. 71.

der griechiſchen Dramaturgie, während er in der Manier beſonders dem römiſchen Tragöden Seneca folgte, der ſeitdem überhaupt auf die franzöſiſche Poeſie von Einfluß blieb und auch den dramatiſchen Ausdruck Corneille's mehrfach beſtimmte. In einer ſeiner Tragödien, Bradamante, welche er nach dem Arioſto dichtete, ließ er die Chöre fort, die er vielleicht hier dem Stoff nicht angemeſſen fand, obwohl er ſie in einem andern Stück, die Jüdinnen (Sedecie ou les Juives), einer Darſtellung der Geſchichte des Königs Zedekias, wieder anwandte. Eine ſeiner berühmteſten Tragödien iſt der Hyppolite, dem franzöſiſche Kritiker einen großen Einfluß auf Racine's Phädra zuſchreiben wollen.[1]

Wie Garnier das neue Gerüſt der franzöſiſchen Tragödie noch regelmäßiger und kunſtvoller ausbaute als Jodelle, ſo war es der in derſelben Zeit lebende und wirkende Pierre de la Rivey, welcher die Luſtſpielform ausbildete, und ſich dazu ſowohl des Vorbilds der Italiener, als auch der Darſtellung in Proſa bediente. Es war ihm darin freilich ſchon Jean de la Taille vorausgegangen, der in ſeinen Corrivaux, der erſten in Proſa geſchriebenen regel-

[1] Suard, Mélanges IV. p. 81 sq. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres I. p. 441.

mäßigen Komödie der Franzoſen, in den Fußtapfen Arioſto's, Macchiavelli's und der Calandra des Bibbiena zu wandeln ſtrebte.

Mit entſchiedenem Bewußtſein ergriff aber Pierre de la Rivey dieſe neue Combination, welche eine zuſammengefaßte Nachahmung der neueren Italiener und der alten römiſchen Luſtſpieldichter ſein ſollte, und die er in zwölf Komödien (von denen nur neun im Druck erſchienen) lebendig und geiſtreich ausarbeitete. In der Vorrede zu ſeinen erſten ſechs Komödien (1579) ſpricht er ſich ganz offen und ausführlich über dieſe ſeine dramatiſche Richtung aus, und über die Anwendung der Proſa als der populairen Lebensſprache in der Komödie, wobei er freilich den in ſeiner Zeit noch ſehr verzeihlichen Irrthum begeht, einige Stücke des Plautus als in Proſa geſchrieben anzuſehen.[1]

Pierre de la Rivey muß uns in vieler Beziehung als der Vorgänger Molière's erſcheinen, dem er ſchon manche ergiebige Charaktertypen und Sittenbilder, welche dieſer nur ſchärfer und abgerundeter ausführte, überlieferte. La Rivey wußte die komiſche Fülle und Ausgelaſſenheit des Volkstheaters mit der feinen und gelehrten Bildung zu einigen, und

1 Sainte-Beuve, Tableau p. 221 sq.

verſtand es jedenfalls, in der zügelloſeſten Lascivität Witz, Geiſt und Talent reichlich auszuſtrömen. Unter ſeinen Stücken ſind beſonders die Geiſter (les Esprits) berühmt.[1] Die Idee dieſer Komödie, die er aus dem Terenz entnahm, wurde ſpäter von Molière in ſeiner Ecole des Maris benutzt.[2]

Ehe jetzt nach dieſer theatraliſchen Uebergangszeit die großen Kunſttypen des franzöſiſchen Nationaltheaters durch Corneille, Racine, Molière, Voltaire vollendet aufgeſtellt wurden, ſehen wir noch einen chaotiſchen Moment der Kriſis vorangehen, der ſich in einem bunten Allerlei verſuchte und zum Theil die wunderlichſten Ungeheuerlichkeiten in Scene ſetzte, wobei der neuen dramatiſchen Regel auch wieder Vieles wie zum Poſſen geſchah. So gab Philippe Bosquier, ein Franciskaner-Mönch, im Jahre 1588 ſeine: neue Tragödie genannt das kleine Scheermeſſer der weltlichen Zierrathen (Nouvelle Tragedie dite le petit razoir des Ornements mondains), heraus, eine Art von Myſterienſpiel in fünf Acten und in Verſen, worin alle dramatiſchen Einheiten auf das Wildeſte umgeworfen ſind. Das Stück, in welchem

[1] Eine intereſſante Analyſe davon giebt Suard, Mélanges IV. 101.

[2] Ueber die Lebensumſtände La Viven's ſ. Sainte-Beuve, Tableau p. 232 Anm.

auch die drei Perſonen der Trinität nebſt der heiligen Eliſabeth von Ungarn und dem Prinzen Alexander von Parma erſcheinen, iſt eigentlich gegen die Huguenotten gerichtet, dient aber zugleich auf eine intereſſante Weiſe zur Kenntniß der Moden der damaligen Zeit, denen der Dichter alles Uebel und Unheil in den Niederlanden zuſchreibt. Jean Edouard du Monin dichtete ſogar im Jahre 1584 eine Peſt-Tragödie unter dem Titel: la Peste de la Peste ou le Jugement divin, mit Anſpielungen auf eine damals Paris verheerende Epidemie. Dies Stück, in welchem die Peſt als Prinzeſſin erſcheint, iſt wieder mit Chören im Stil des Sophokles und Euripides ausgeſtattet, die hier durch Studenten und Künſtler vorgeſtellt werden. Toller iſt noch die von Benoit Voron gedichtete Komödie l'Enfer poétique (1585), eine Art von Todtengeſprächen in fünf Acten und in Verſen, worin die ſieben Todſünden in der Perſon von Alexander dem Großen, Mahomet, Nero, Epikur, Cröſus, Heliogabal und Sardanapal vorgeſtellt werden, denen Diogenes, Codrus, Sokrates, Solon, Pertinax, Pythagoras und Hippolyt, als die ſieben entgegengeſetzten Tugenden, gegenüberſtehen.[1] Ein ungemein frazzenhaftes Genre ſchuf

[1] Sainte-Beuve, Tableau p. 236 sq.

Marc Papillon, genannt Capitain Lasphriſe, in ſeiner Nouvelle Tragi-comique (1597), deren zügelloſer Ton zum Theil an Rabelais erinnert, ohne den überlegenen geiſtigen Standpunkt des großen Satirikers zu theilen.

Inzwiſchen hatten die alten Brüder von der Paſſion im Hôtel Burgund faſt gänzlich ihr Publikum eingebüßt, und ſahen die Unmöglichkeit vor Augen, ſich länger in ihrem Saal zu halten, weshalb ſie denſelben ſammt ihrem Privilegium an eine der herumziehenden Theatergeſellſchaften, unter billigen Bedingungen und mit Vorbehalt einer Reihe von Logen und eines Benefiz-Antheils an jeder Darſtellung, vermietheten.[1] Es war dies jedoch ein Moment, wo die öffentlichen Zuſtände Frankreichs, die Kriege der Ligue und die Unſicherheit aller Verhältniſſe alle öffentlichen Theater-Unternehmungen zurückdrängten. Eine neue Organiſation des franzöſiſchen Theaterweſens geſchah jedoch bald darauf durch Alexandre Hardy, der ſich mit einer neu errichteten Theatergeſellſchaft im Hôtel d'Argent (im Stadt-

[1] Parfait Histoire du théâtre français III. p. 220 sq. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France I. p. 93. — Sainte-Beuve, Tableau p. 235. — Suard, Mélanges IV. p. 111. — Die neuen Beſitzer des Hôtel Burgund organiſirten ſich ſpäter als Comédiens du Roi, und ſind als die eigentlichen Ahnherren der Comédie française zu betrachten.

viertel Marais) verband (1600), und in einer Allerwelts-Fruchtbarkeit jetzt eine Vereinigung aller irgend vorhandenen europäischen Theater-Elemente bezweckte. Vornehmlich stützte er sich aber auf die neue dramatische Poesie der Spanier, da durch die lebendigen und unausgesetzten Berührungen Frankreichs mit Spanien Sprache und Literatur dieses Volkes, besonders aber die Werke des Cervantes und Lope de Vega, Eingang bei den Franzosen gefunden hatten. Im Maaßstabe des Lope de Vega stellte sich auch schon die ungeheure Productivität des Alexandre Hardy dar, der 800 Theaterstücke verfaßte, von denen aber glücklicherweise nur 41 übriggeblieben sind. Aber der inneren poetischen Bedeutung nach konnte Hardy nur für einen geschickten Gewerbsmann gelten, der die größten Waaren-Vorräthe aufzustapeln verstand, die er bald in spanischen und italienischen Stoffen und Zuschnitten, bald nach griechischen Mustern zusammenhäufte. Ebenso willkürlich aufgegriffen war die Form seiner Stücke, welche die spanische Manier antikisirte, obwohl er meist schon die Chorgesänge fortließ. Er schrieb Komödien, Tragikomödien, Pastoralen, moralische und allegorische Tragödien, tragische Historien, und Alles, was sonst nur in diesem dramatischen Vielerlei seiner Zeit, für welches die wun-

derlichsten Gattungsnamen erfunden wurden, möglich war. Das Theater des Hardy zeigt uns jedoch den nächsten Uebergang zu der großen Epoche des französischen Drama's, da auch Mayret und Corneille aus dem Theater des Marais zuerst hervorgingen und dort ihre ersten Stücke zur Aufführung bringen ließen. Von Hardy's Stücken ist seine Tragödie Marianne, am längsten im Gedächtniß der französischen Literarhistoriker geblieben[1], um so mehr, da man in ihr schon das dramatische System des Racine vollkommen hingestellt finden will.

Mit der Mélite des Corneille, die auf dem Theater Marais dargestellt wurde, und welche Hardy noch mit spöttischem Neid über den Erfolg une assez jolie farce nannte, erschien in demselben Jahre (1629) auch die Sophonisbe des Mayret, und beide Stücke sind als der unmittelbare Beginn der neuen dramatischen Kunst-Aera zu bezeichnen. Jean Mayret (1604—1686) war freilich kein großer Poet, und seine Sophonisbe, ein stofflich aus dem Trissino entlehntes Schäferspiel, ist nur dadurch zu diesem dauernden Andenken gelangt, weil sich in diesem Stück der Typus der jetzt beginnenden neuen Epoche schon vollständig abrundete. Jedenfalls trug

[1] Suard, Mélanges IV. p. 119 sq.

Mayret nebſt den mit ihm wirkenden Dichtern Racan, Rotrou und einigen Anderen wesentlich dazu bei, die geſchmackloſen Miſchmaſch-Richtungen des Hardy zu verdrängen und einer einheitsvollen dramatiſchen Kunſtform die Stätte zu bereiten.[1]

---

## 4. Corneille

Der eigentliche Höhepunkt der franzöſiſchen Literatur des Ancien Regime ſtellt ſich in der Form der dramatiſchen Poeſie dar, welche hier mit der Begründung der abſoluten Monarchie durch Ludwig XIV. innerlich und äußerlich wesentlich zuſammenhängt und den wahren poetiſchen Würdenſchmuck derſelben ausmacht. Es war zuerſt eine Erfindung Richelieu's geweſen, das geiſtige Nationalleben als einen Haupteinſchlag in dem Gewebe des Abſolutismus zu benutzen. Als dieſer groſse Staatskünſtler zuerſt unter der Regierung Ludwigs XIII. den Grund zu dieſer ſchönwiſſenſchaftlichen Hofhaltung der abſoluten Monarchie legte, hatte er dabei ohne Zweifel einen ve-

[1] Correspondance littéraire de Grimm et Diderot I. 113 flg. — Suard Mélanges IV. 167.

litiſchen Gedanken, ohne den er ſchwerlich irgend etwas unternehmen konnte. Wie der Hof in politiſcher Hinſicht der Mittelpunkt alles Staatslebens war, ſo ſollte er auch alle geiſtigen Kräfte der Nation in ſich concentriren. Den Abſolutismus in der Sprache der Nation begründete er durch die Stiftung der franzöſiſchen Akademie (1635), durch deren Geſetze er dem am meiſten freiwüchſigen Volksorgan der Rede den Stempel und Zwang eines abſoluten Herrſcherprinzips aufdrückte. Literatur und Poeſie konnten ſich in dem Kreiſe der Monarchie, in den ſie in dieſer Zeit gebannt werden ſollten, ebenfalls nur in demſelben Verhältniß der Convention, wie die Nationalſprache ſelbſt, geſtalten, und Ludwig XIV., der das Syſtem Richelieu's wohl begriffen, verſtand es demgemäß auf eine ebenſo glänzende als geſchickte Weiſe, die Kunſt als Schweif des Hofes hinter ſich herzuziehen. Die Poeſie entwickelte ſich in Gemäßheit dieſes Hofverhältniſſes, in das ſie hineingezogen war, nach den ihr dadurch auferlegten Conventionen, und erhielt damit einen Charakter, der nur aus dieſem beſonderen Zuſammentreffen der Umſtände erklärt werden kann. Die Wünſche des Hofes begegneten ſich darin freilich nur mit den Richtungen, welche, wie wir in den

origen Abſchnitten geſehen haben, die franzöſiſche
Nationalpoeſie ſchon von innen her ſeit länger als
nem halben Jahrhundert ergriffen und namentlich
n Drama ſich als eine neue, auf die Regeln der
ntiken Dramaturgie gegründete Schule ſeit Jödelle
ngekündigt hatten. Es läßt ſich daher auch hier
gen, daß das Syſtem der Unfreiheit nichts an ſich
ißen kann, was nicht ſchon in ſeinem Innerſten
m verfallen und preisgegeben geweſen. Denn wäre
as franzöſiſche Drama nicht ſchon durch ſich ſelbſt
nd durch eine falſche Wendung ſeiner Geſchichte
hin geleitet worden, ſich eine künſtliche Conven-
on auszubilden, und unter dem Zwang einer ab-
acten Uebereinkunft, ſtatt in lebendiger productiver
reiheit, ſich zu geſtalten, ſo würde es dem Hofe
rmöge einer bloß äußeren Anziehung ſchwerlich ge-
ngen ſein, die ganze Natur des Drama's in den
ienſt der Etikette und des Antichambre's zu ver-
bren. Die Hofhaltung des Ancien Regime würde
nn einzelne dramatiſche Schmeichler und Kammer-
ener gefunden haben, die ſich in allen Formen und
allen Zwecken auftreiben laſſen, aber es hätte ſich
cht unter dieſen Einflüſſen eine neue dramatiſche
oeſie gebildet, die Geiſter von dem höchſten poeti-
en Feuer und Kern, wie Corneille und Ra-

eine, zu ihren Repräsentanten gewonnen. Die conventionelle Hofdramatik wurde eine glänzende und großartige Mißgeburt, welche die gesammte Nation mit erzeugen half, und deren Lebensursachen in den sündhaften Keimen einer ganzen Epoche und in den krankhaften Verbiegungen des allgemeinen Nationalkörpers gegeben lagen. Die Größten und Edelsten der Nation sind es aber jederzeit, welche die Sünden ihres Zeitalters am hervorragendsten auf ihre Schultern zu nehmen haben, und deshalb sehen wir auch jetzt gerade die bedeutendsten schaffenden Geister Frankreichs an dieser falschen Schöpfung sich betheiligen, die zu einer hohen künstlerischen Vollendung und zu einem ganz bestimmten nationalen Typus ausgebildet werden sollte. Als die beiden Grundelemente stehen sich darin das antike Drama und der französische Hof gegenüber, welcher letztere das Bestimmende über alle ihm vorgeführten Stoffe und Formen auch innerhalb der Dichtung selbst bleibt, indem er die ganze griechische und römische Welt mit Behagen und Würde nur wie zu seiner Huldigung verbrauchen läßt. Zu einer künstlichen Vermittelung dieser Gegensätze, die nur in der Reflexion geschaffen werden konnte, mußte dann dies rhetorische Pathos aufgewandt werden, welches sowohl in der Sprache des

Dichters, wie in der Recitation durch den Schauspieler, der ganz specifische Ausdruck der französischen Tragödie geworden ist.

Die Nationalbedeutung dieser Epoche haben die Franzosen noch lange darin festgehalten, daß sie den Pierre Corneille (1606—1684) als den Vater der nationalen französischen Tragödie und vorzugsweise als den Großen (le grand Corneille) angesehen und bewundert haben. Corneille war ohne Zweifel darauf angelegt, ein großer Dichter im ächten und höchsten Sinne des Wortes zu werden, aber die erhabenen Eigenschaften seines poetischen Grundwesens konnten unter den conventionellen Bedingungen, unter die er seine ganze Schöpferkraft stellte, nicht zu einer freien Entwickelung gelangen. Er brachte daher, mit allem seinem Talent, doch nur eine halb gelehrte, halb höfische Herrenpoesie zu Stande, die in dem Ausdruck der Leidenschaften oft mächtig und in der Anlage der Situationen fast immer kunstreich und besonders symmetrisch ist, aber im Grunde aller inneren und äußeren Freiheit der dichterischen Schöpfung, aller Wahrheit der Poesie und alles Adels der Natur entbehrt. Seine römischen und griechischen Helden, die im französischen Nationalgeschmack und mit spanischen Manieren ausgestattet

sind, haben daher auf alle mögliche poetische Anerkennung Anspruch, nur nicht auf die Menschen zu sein. Sie sind künstliche Abstractionen, die ihre ganze Lebenskraft in dem ungemein rednerischen Pathos, in der Beweglichkeit ihrer oft großartigen Raisonnements und in all dieser Maschinerie von Absichten, Antithesen, kostbaren Sprüchen und gesellschaftlichen Beziehungen haben.

In seiner ersten bereits oben erwähnten Komödie Mélite, einer Jugendarbeit, die er noch in seiner Vaterstadt Rouen geschrieben, hatte er sich noch ganz einer naiven Hingebung an den damals herrschenden dramatischen Zeitgeschmack überlassen, ohne mit Bewußtsein der Aristotelischen Regel nachgekommen zu sein. In dem Rechenschaftsbericht, welchen er später über seine ganze dramatische Laufbahn herausgab, sagt er, jenes Stück sei nicht den Regeln gemäß gewesen, weil er von der Existenz derselben damals noch gar nichts gewußt habe. Als er zur Darstellung seiner Komödie nach Paris gekommen war, erfuhr Corneille dort erst, in einem Alter von dreiundzwanzig Jahren, daß es eine gewisse dramaturgische Regel gebe, welche man die Regel der vierundzwanzig Stunden nenne, und der man sich anschließen müsse, wenn man für einen gebildeten und regel-

mäßigen (régulier, welches damals das Stichwort war) Dramatiker gelten wolle. Er schrieb daher sein zweites Stück Clitandre, eine Tragikomödie, durchaus mit Beobachtung der Aristotelischen Einheit, wobei er jedoch, nach seiner eigenen Erklärung, lediglich an den Tag legen wollte, wie ihm jene Regel, der er keineswegs unbedingt zu huldigen gedachte, allerdings bekannt und mit Leichtigkeit erreichbar sei. Der in sich mächtige Genius Corneille's rang hier bei seinem ersten Auftreten gewissermaßen mit diesem Zwange der alten Kunstregel, mit der er sich nachher auf dem Wege der Reflexion und Convention, in einer oft mühsamen Selbstüberwindung, vermittelte, während er ihr zu Anfang seines Dichterlebens, wo das Genie noch ungehindert zum Himmel hinaufwachsen zu können glaubt, trotzig die Stirn bieten will.

Dies zeigte Corneille auch dadurch, daß er in seinem dritten Stück, die Witwe, ebenfalls einer Komödie, das antike Einheitsgesetz wieder verließ. In der Vorrede zu der ersten gedruckten Ausgabe dieses Stücks (1634) erklärt Corneille, daß er dem Alterthum hinlänglichen Respect zu beweisen glaube, wenn er unter sechs Theaterstücken sich immer in dreien dem von jenem vorgeschriebenen Zwang füge;

ſo habe er ſich denn auch kein Gewiſſen daraus gemacht, daß in der vorliegenden Komödie die vierundzwanzig Stunden auf drei Tage ausgedehnt worden ſeien. Corneille hatte jedoch bereits durch die glänzenden Erfolge der Mélite ein ſo großes Aufſehen erregt, daß man im Theater Marais große Hoffnungen auf eine durch ihn bevorſtehende neue Theater-Epoche Frankreichs gründete und ſich dort bereits eine neue, darauf ſich anweiſende Schauſpielergeſellſchaft bildete.[1]

Der poetiſche Werth dieſer Erſtlingsſtücke des Corneille iſt nur gering, und ſie zeigten noch nicht die Kralle des dramatiſchen Löwen, welcher der hohen Tragödie bedurfte, um ſich ganz darin zu offenbaren. Er ließ auf die Witwe noch drei andere Komödien, die Gallerie des Palaſtes, die Zofe, und la Place royale folgen, die ſeinen Ruhm ſchon ſo erhöhten und feſtſtellten, daß er überall als ein großes Geſtirn einer neuen dramatiſchen Poeſie in Frankreich begrüßt wurde.

Im Jahre 1635 erſchien ſeine erſte Tragödie: Medea auf der franzöſiſchen Bühne. Mit einer freien productiven Behandlung des mythiſchen Stoffes, zu dem er eine ganze Epiſode hinzudichtete, ver-

[1] Suard Histoire du théâtre français (Mélanges IV. 173).

band er in diesem Stück eine Darstellung, die sich vornehmlich nach der Medea des Seneca richtete. Ein Jahr später, 1636, trat der Cid hervor, in welcher Tragödie Corneille den Gipfelpunkt seines dramatischen Schöpfergeistes erstieg, und eine Dichtung hervorbrachte, deren Ruhm sich in ganz Europa verbreitete und die durch Uebersetzungen sofort in alle Sprachen überging. Die Wirkung dieser Tragödie war deshalb in ihrer Zeit so ungeheuer, weil der Dichter darin dem Geschmack und den Anforderungen seiner Epoche zu genügen verstanden, und doch zugleich mit wahrhaft schöpferischer Freiheit und Kühnheit über dieselben hinausgegangen war und sie mit neuen poetischen Elementen erfüllt hatte. Corneille hatte ein spanisches Trauerspiel gleiches Namens von dem Dichter Guillen de Castro als Grundlage zu seinem Cid benutzt, welches Vorbild ihm jedoch schwerlich mehr als einen bloß stofflichen Anhalt gewährte.

Die Angriffe, welche Corneille's Cid in seiner Zeit erfuhr, dienten nur dazu, das Drama in der Bewunderung und Neigung der französischen Nation selbst tiefer zu begründen, und ihm eigentlich eine bis in die neueste Zeit unverrückt gebliebene Stelle darin zu bereiten. Wenn man erwägt, daß die An-

feindungen Corneille's um den Cid vornehmlich von Richelieu ausgingen und angeregt wurden, der auch die französische Akademie zur Abgabe ihres ungünstigen kritischen Spruches gegen diese Tragödie veranlaßte, so kommt man auf den Gedanken, daß die Poesie Corneille's, wie sehr auch gerade durch sie die Poesie des Ancien Regime verherrlicht und mit einer dauernden Glorie für die Nation durchleuchtet wurde, doch dem politischen Absolutismus gegenüber nicht für ganz unverfänglich gehalten werden mochte. Die durchbrechende Gesinnung Corneille's, die sich eigentlich mehr dem Freiheitsgeist als dem Regelzwang der antiken Welt zuwandte, ließ ihn ohne Zweifel nicht als ein so bequemes Element in dieser ganzen Staats- und Kunstmaschinerie erscheinen, als es nach ihm der weichere und gefügigere Racine wurde. Corneille entging freilich auch innerhalb seiner Poesie dem Verhältniß zum Hofe nicht, aber das höfische Element seiner Dramatik zeigte sich vielleicht etwas starrer, spröder und einsylbiger, als dies in den Formen des ganzen Systems lag. Es war deshalb merkwürdig, daß man ihm eigentlich die Bedeutung eines antik gebildeten, die alte Kunstregel wahrhaft erfüllenden Dichters streitig zu machen suchte, welches die Tendenz der

von Richelieu gegen ihn angestifteten Kritik war. Zum Organ dieser kritischen Anfeindungen gegen Corneille gab sich der kleinliche und neidische Scudéry her, der als wenig glücklicher dramatischer Dichter noch einen Grund mehr hatte, den Dichter des Cid in den Staub herabziehen zu wollen. So strebte er in einer durchaus ohnmächtigen Ausführung zu beweisen, daß im Cid gegen die Einheit der Handlung, gegen die guten Sitten und gegen die Wahrscheinlichkeit gefehlt worden sei. Die formellen Bande der drei Einheiten wurden überhaupt in diesem Moment auf das Festeste für das französische Theater geknüpft, und galten seitdem für die heilige und unerschütterliche Trinität desselben, die außer dem Aristoteles und Horaz auch noch an dem lateinischen Werk des Daniel Heinsius über die Constitution der Tragödie (1611) ihren Codex erhalten hatte.

In seinem dritten Trauerspiel, den Horaziern, hatte es Corneille aber schon strenger auf die Erfüllung der Aristotelischen Poetik abgesehen, doch ließ er sich mitten in dieser classischen und regelrechten Musterform, die er jetzt absichtlich geben wollte, zugleich meisten von dem römischen Freiheitspathos überraschen. In seinem Cinna, Polyeukt, Tod

des Pompejus, führte er die classische Regelform immer planmäßiger und entschiedener durch. Für sein bestes Stück erklärte er selbst die Rodogune (zuerst 1644 dargestellt). Die poetische Beredtsamkeit dieser Tragödie ist zwar glanzvoll und hinreißend zu nennen, es fehlt ihr aber durchaus jede höhere dramatische Anlage und Durchführung. In seinen späteren Stücken, wie Oedipe, Sertorius, Sophonisbe, Othon, Agesilas, Attila, Surma u. a., die keinen Beifall mehr erlangen konnten, mühte er sich vergeblich ab, sich wieder zu der Höhe seiner selbst zu erheben, und suchte dazu alle möglichen Effecte, selbst Opernpomp, wie in seiner Andromeda, herbeizuziehen. Unter seinen Lustspielen sind einige ganz nach spanischen Original-Komödien gearbeitet, namentlich der Lügner, und die Fortsetzung des Lügner's (La suite du Menteur).

Es ist bemerkenswerth, daß, je mehr die innere Productionskraft Corneille's gegen Ende seines Lebens sich abschwächte, er desto ängstlicher bemüht wurde, sich als getreuer Knecht der Aristotelischen Poetik auszuweisen, und darzuthun, daß er selbst in denjenigen seiner Stücke, an welchen die Regel des Aristoteles nicht den geringsten Antheil gehabt zu haben scheine, dennoch genau und gründlich derselben

nachgekommen sei. Er that dies in einer eigenen Abhandlung über die dramatische Poesie, worin er sich in die weitschichtigsten Sophistereien mit Aristoteles einließ und die dramaturgischen Bestimmungen desselben so zurechtzudeuten suchte, daß er selbst mit seiner vorausgegangenen Praxis dabei bestehen konnte. Dies Mißverhältniß der Corneille'schen Ausgleichungen mit dem Aristoteles hat besonders Lessing in der Dramaturgie (II. 75. Stück) mit seiner logischen Kritik zersetzt, die überhaupt Corneille's Ansehen und Herrschaft in der modernen poetischen Welt vernichtete. Wie wichtig auch dieser Lessing'sche Kampf für die freie Herausbildung der deutschen Nationalpoesie wurde, so sind doch dies heutzutage für uns abgelegte Rüstungen, die nur noch ein monumentales Interesse für uns haben. Die Lessing'schen Ausführungen gegen Corneille nachzulesen, wird immer für eine wohlthuende und anregende geistige Gymnastik gelten müssen, aber der Wiedergebung des Details können wir uns hier mit gutem Gewissen entziehen.[1]

[1] Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses zwischen Corneille und Aristoteles giebt auch A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur II. 1. Abth. S. 93 flgd.

## 5. Racine.

Die Dramatik des Ancien Regime wurde sowohl ihrer Form als auch der inneren Gesinnung nach durch Jean Racine (1639—1699), den Secretair und Kammerherrn des großen Königs, zu ihrem höchsten und gefügigsten Typus vollendet. Dieser Dichter ging mit seinem außerordentlichen Talent ganz im Hofleben der absoluten Monarchie auf, und machte dasselbe zum Angelpunkt aller seiner poetischen Erfindungen und Darstellungen. In seiner dichterischen und menschlichen Weltanschauung hat sich der französische Hof und die überall zu verherrlichende Gestalt Ludwigs XIV. so eingenaturt, daß er weder in Stoff noch in Form seiner Dichtungen wieder davon abzukommen vermag, und sich Alles, was er darstellt, gehörte es auch der fernsten Vergangenheit oder der fremdesten Nationalität an (z. B. den Türken, welche Racine auf das Gebiet der französischen Hoftragödie herübernimmt), in Beziehung zu diesem Alles bestimmenden und vereinigenden Mittelpunkt setzen muß. So wurden alle seine dramatischen Gestalten, die griechischen, die römischen wie die türkischen, entschieden französische Persönlichkeiten, die nicht anders als im Hofstil des großen Ludwig, und mit

voller Kenntniß der Etikette ſich bewegen dürfen. Die fixe Idee der franzöſiſchen Hof-Univerſalität erhält durch Racine ihre glänzendſte poetiſche Illumination. Wenn Racine die verliebten Handbillets ſeines Königs in Verſe brachte, ſo glaubte er darin ſchon eine wahre Miſſion der Poeſie vollzogen zu haben, und ſein Talent war groß und geſchmeidig genug, um ſich an jeder Aufgabe, die ihm nur zu Theil werden konnte, zu bethätigen. Als Lobredner Ludwigs XIV. hatte er ſeine poetiſche Laufbahn begonnen (beſonders mit der berühmten Ode La Renommée aux Muses), und er beſchloß ſie, in ſich ſelbſt gebrochen und vernichtet, weil der König ihm das Licht ſeines Lebens und ſeines Talents, die Gnade, entzogen und ſein Geſicht von ihm abgewandt hatte (parceque Louis le Grand ne l'a point regardé).

Racine verarbeitete das antike Syſtem des franzöſiſchen Drama's zu einem gleichmäßigeren harmoniſchen und weichen Gefüge, indem er zugleich mit poetiſcher Innerlichkeit zarte und reiche Nüancen des Gemüths und eine tiefe naturwahre Empfindung hineinbrachte, welche bei ihm immer allen redneriſchen Schwulſt und alle künſtliche Feierlichkeit der Darſtellung wohlthuend durchbricht.

Racine's erstes Stück, die Thebaide oder die feindlichen Brüder (1664), das besonders nach den Phönicierinnen des Euripides und den Sieben des Aeschylus gearbeitet ist, zeigt ihn noch vorherrschend bemüht, in den von Corneille eröffneten dramatischen Geleisen sich heimisch zu machen. Dann ließ er seinen Alexander den Großen (zuerst dargestellt 1665, gedruckt und dem König zugeeignet 1666) und die Andromache (1668) folgen, durch welches letztere Stück er beim französischen Publikum zuerst enthusiastische Bewunderung gewann und sein Ansehen feststellte. Im Jahre 1668 schrieb er auch sein Lustspiel, die Prozeßführer (les Plaideurs), eine Komödie im Stil des Aristophanes, bei der besonders die Wespen dieses griechischen Dichters zum Vorbild gedient haben. Der schwerfällige Formelkram des Prozeßwesens wird in diesem Racineschen Stück mit ungemein graciösem Spott in eine leichte und luftige Sphäre der Ironie hinübergehoben, was einen sehr ergötzlichen und heitern Eindruck macht. Doch schien Racine selbst seinen eigentlichen Dichterberuf nur in die tragische Kunst setzen zu wollen, und zu ihr kehrte er nach dieser Lustspielprobe sogleich im Britannicus (1670) wieder zurück, an welchen sich in rascher Folge Berenice, Bajazet,

Mithridate, Iphigenie, Phädra reihten. Unter diesen Tragödien hebt sich besonders die Phädra in ihrer ungemein harmonischen und ächt künstlerischen Formgestaltung hervor, obwohl der französische National-Enthusiasmus, welcher noch bis in die letzte Zeit hinein mit einem fast rührenden Patriotismus an diesen Producten festgehalten, gewöhnlich der Iphigenie den Preis der Racine'schen Muse zuerkannt hat. Insofern diese Tragödie die feinste Blüthe des griechisch-französischen Systems ist, möchte dies populaire Urtheil wohl bestätigt werden können. Aber die innere productive Kraft ist darin nur gering, und läßt die griechische Form um so mehr als das kalt Vorwaltende erscheinen.

Seine beiden letzten Dramen, Esther und Athalie, dichtete Racine 1689 und 1691 auf Veranlassung der Frau von Maintenon, die ihm eines Tages schrieb, daß er ihr doch für das Fräuleinstift in St. Cyr ein moralisches oder historisches Drama dichten möchte, aus dem aber die Liebe verbannt sein müsse; auch könne es ungestraft gegen die Regeln sich versündigen, weil es in St. Cyr wie begraben bleiben und nur dazu dienen solle, die Fräulein zu belehren und zu ergötzen.[1]

[1] Den ganzen interessanten Hergang findet man umständlich berichtet bei Beaumelle, Mémoires de Madame de Maintenon III. 184 flgd.

Obwohl dieser unwiderstehliche Aufruf den Dichter in einem Moment traf, wo er eigentlich schon durch den Einfluß der Jansenisten, obwohl wider seinen Willen, dem Theater entsagt hatte, so konnte er doch unmöglich diese Gelegenheit vorübergehen lassen, dem noch in seinem Herzen heimlich zurückgebliebenen Dämon der dramatischen Poesie auf eine Weise, die vielleicht sogar alle Gewissensbedenken zurückschlagen konnte, noch einmal zu opfern. Die biblische Geschichte der Esther bot ihm dazu den erwünschtesten und bequemsten Stoff dar, und er dichtete das Stück in durchaus regelmäßiger Form, indem er auch die Chöre des griechischen Trauerspiels hinzufügte, welche der Musikmeister des Königs, Moreau, mit seiner Composition versah. Das Stück fand außerordentlichen Beifall, es wurde mit großer Pracht in Scene gesetzt, und mußte von den schönen und kunstgeübten Damen von St. Cyr zwei Male vor dem Könige in Versailles wiederholt werden. Frau von Maintenon selbst war um so mehr entzückt, als sie in der Geschichte der Esther ihre eigene wiedererkennen wollte. Eine dritte Darstellung des Stücks, die vor den geistlichen Personen des Hofes, namentlich vor dem Père la Chaise, einigen Bischöfen, mehreren Jesuiten und anderen namhaften und

ausgezeichneten Frommen ſtattfand, machte nicht geringeres Glück, und die Heiligen des Hofes Ludwigs XIV. wünſchten, daß alle Tragödien der Eſther gleichen möchten.

Der König ſelbſt hatte ein ſolches Wohlgefallen an dieſem Stück gefunden, daß Racine den Befehl erhielt, ein ähnliches für das nächſte Jahr zu dichten. Die Entſchuldigung, daß ihm die Geſchichte Seiner Majeſtät, die er zu ſchreiben unternommen, keine Zeit dazu übrig laſſen wollte, half ihm nichts, und ſo machte ſich der Dichter abermals an's Werk, indem er aus dem vierten Buch der Könige die Geſchichte der Athalie ſich dazu herausſuchte. Geiſtliche und andere Bedenken regten ſich jedoch gegen dieſes Stück ſchon während des Einſtudirens, und der Eindruck, welchen es bei ſeiner Darſtellung machte, war kein günſtiger. Dieſer Umſtand trug vollends dazu bei, Racine vom Theater abwendig zu machen, und er nahm ſich vor, von jetzt an nur noch an der Geſchichte des Königs zu arbeiten, deren Manuſcript aber bei einer Feuersbrunſt verloren ging. Der arme Dichter konnte ſich jedoch zugleich nicht die Gewiſſensbiſſe erſparen, welche ihn über die in ſeinen beiden letzten Stücken verſuchte Verbindung der Religion mit der Poeſie und dem Theater folterten. Die

Unklarheit seines Geistes nahm durch die Einwirkung der Jansenisten von Port-Royal zu, und umdüsterte ihn so, daß er zuletzt seine ganze poetische und dramatische Laufbahn bitter bereute, und den einzigen Trost gegen das Theater nur noch im Evangelium fand. So wurde er zuletzt reif dazu, um an der bloßen Ungnade seines Monarchen sterben zu können, welche er sich durch ein der Frau von Maintenon überreichtes Memoire über die in Frankreich herrschende Noth zugezogen hatte. —

## 5. Voltaire.

Obwohl wir im Zusammenhange der französischen Hofdramatik jetzt zunächst von Molière zu sprechen hätten, so wollen wir doch auf das Gebiet der Komödie dieser Zeit erst dann hinübertreten, nachdem wir den dritten großen Tragiker der Franzosen, in dem das System sich productiv fortzubilden aber auch schon theilweise sich umzubiegen strebt, nämlich François Marie Arouet de Voltaire (1694 bis 1778) betrachtet haben.

Man muß sich wundern, daß Voltaire, in dem sich die negative Vernunft des Jahrhunderts mit ei-

ner unendlichen Schärfe und Drolligkeit der witzigſten Individualität verband, als dramatiſcher Dichter ſeine innerlichſt komiſche und ſcurrile Natur überwand und ſtatt der Tragödie nicht lieber der Form der Komödie ſich zuwandte, in der man ihn hätte berufen glauben ſollen, der geniale Reigenführer eines freien, alle Volks- und Lebenszuſtände zerſetzenden Nationalluſtſpiels zu werden. Aber er fand es für gerathener, die unendliche Kraft ſeiner Komik in einen ganz anderen Stoff zu ergießen, nämlich in den der philoſophiſchen und religiöſen Bewegungen ſeines Jahrhunderts, innerhalb deren er ſich ſelbſt als den vollendetſten und wirkſamſten Luſtſpielcharakter hervorbrachte.

Als Dichter aber ſtieg er auf den hohen Kothurn der Tragödie, der ſeinem perſönlichen Weſen durchaus nicht angemeſſen ſchien, und auf dem er leiſtete, was man nur irgend auf einem Gebiet leiſten kann, welches man ohne innere ideale Zugehörigkeit als eine bloße Sache des Talents und der Geſchicklichkeit ergreift. Es zeigt ſich aber hier, wie ſehr das dramatiſche und tragiſche Syſtem der Franzoſen in dieſer Zeit eine conventionelle Bildungsmaske geworden war, deren Tragen gewiſſermaßen zum Anſtand eines nur einigermaßen ſich vollſtändig darſtellenden Dichters gehörte.

Demgemäß ſehen wir ſelbſt einen Voltaire ganz ſyſtemfromm auf dieſem antikgemeſſenen franzöſiſchen Kothurn erſcheinen, und die überlieferte Regel, die er ſonſt in der ganzen geiſtigen und ſocialen Welt durch ein Bonmot umwerfen zu können glaubte, hier gewiſſenhaft einhalten. Wie man ſich in der menſchlichen Geſellſchaft wohl der Verbindlichkeit entziehen kann, an einen Gott zu glauben, aber nicht der, einen Rock nach der Gewohnheit des Tages zu tragen, ſo zog auch Voltaire mit ganz ehrlicher Miene die dramatiſche Regel ſeiner Zeit an, und gebärdete ſich darin, als ob es gar nicht anders ſein könne.

Voltaire's Tragödien haben heutzutage kaum noch ein anderes Intereſſe für uns, als daß ſie uns den in der That ſpaßhaften Anblick des in Formen und Conventionen geknechteten Voltaire bereiten, und uns zeigen, wie der größte Schalk doch immer ſeinen Fleck Pedanterie hat, in dem er gefangen ſitzt. Und in dieſem Fleck hängt er oft am gewiſſenhafteſten und ehrlichſten mit ſeiner Zeit zuſammen, wie dies gerade bei Voltaire der Fall iſt.

Für Deutſchland bleibt die Erinnerung an die Voltaire'ſchen Tragödien mit den glorreichen Geiſteskämpfen Leſſing's verbunden, der das unverlöſchliche Feuer ſeiner Kritik zuletzt über ſie ergoſſen. Es iſt

Schade, daß da, wo ein Leſſing gegen einen Voltaire ſtand, es ſich nur um die wirklich ſchwachen Seiten des letzteren handelte. Aber die ungeheuere Popularität, welche ſich Voltaire auch als dramatiſcher Dichter erworben, das große Anſehen, mit welchem ſeine Stücke auch den deutſchen Nationalgeſchmack bedrohten, rechtfertigten allen Kraftaufwand der Leſſing'ſchen Kritik.

Während aber Leſſing mit einer die franzöſiſche Schlagfertigkeit überflügelnden Kritik den Dramatiker Voltaire aus dem Felde geſchlagen hatte, wurde er auf demjenigen Gebiet, wo der franzöſiſche Denker gerade durch einen Leſſing am ſchwerſten zu widerlegen geweſen wäre, ſelbſt für den deutſchen Voltaire angeſehen, und hatte eigentlich hier die Aufgabe, Voltaire's Miſſion mit den gediegeneren Waffen der deutſchen Philoſophie und Wiſſenſchaft fortzuſetzen.

Für uns iſt Voltaire heut im Verhältniß zu den ideellen Bewegungen ſeines Jahrhunderts, und als eine der vorbereitenden Elementar-Kräfte der Revolution, weit beziehungsreicher und betrachtungswerther geworden. Als Dramatiker, wo er mit dem Ancien Régime zuſammenhängt, kann er uns nur noch in den oberflächlichſten Angaben beſchäftigen.

Indeß konnte Voltaire nichts berühren, worin ſich

nicht die Schärfe ſeines Geiſtes wenigſtens durch ein leiſes Anbohren der überlieferten Normen angedeutet hätte. Das dramatiſche Syſtem wagte er zwar nicht zu verändern, obwohl er mehrfach an den Tag legte, daß daſſelbe nach einem weitergreifenden Maaßſtab behandelt und freier ausgeführt werden könne, wozu auch ſeine größere und umſichtigere Kunde von den Zuſtänden und Leiſtungen der übrigen europäiſchen Theater mitwirken mochte. So ſucht er ſich auch in den raiſonnirenden Vorreden und Commentaren, die er nach franzöſiſcher Weiſe ſeinen Stücken hinzufügte, mit der Autorität des Ariſtoteles vielfach in ein ſkeptiſches Verhältniß zu ſetzen, und wenn er auch die Theorie der drei Einheiten als weſentlichen und nothwendigen Grundſatz anerkennt, doch mit derſelben um eine größere Biegſamkeit zu feilſchen, wie er denn auch in einigen ſeiner Stücke praktiſch namentlich von der Einheit des Orts abgewichen iſt. Die von ihm vorgeſchlagene Anordnung einer univerſalen Decoration, welche den verſchiedenen Wechſel der Scenen dauernd in ſich befaſſen könne, ließ ſich aber nicht als eine ſehr glückliche Erfindung aufnehmen. Eine Erweiterung des franzöſiſchen Nationaltheaters mochte ihm wohl auch geiſtig im Sinne gelegen haben, aber um hier wirklich Reformator zu werden, brachte er

doch auch wieder zu viel Reſpect vor der ganzen überlieferten Maſchinerie mit. —

---

## 6. Molière.

Gleichzeitig mit der Tragödie bildete ſich in Frankreich auch die Komödie zu einem höhern Typus aus, und zwar zuerſt durch Jean Baptiſte Pocquelin, oder (wie er ſich ſelber ſeit ſeinem erſten Auftreten als Schauſpieler umgetauft hatte) Molière (1620—1673). — Auch er hatte, wie ſeine Zeitgenoſſen Corneille und Racine, ein Verhältniß zum Hof und König, nicht nur als Director einer Schauſpielergeſellſchaft, welche von Ludwig XIV. unter dem beſonderen Titel der „Comédiens ordinaires du Roi" conceſſionirt worden, ſondern noch ein ganz perſönliches, da er ſein ganzes Leben hindurch als Kammerdiener des Königs fungirte. Der König ſelber hatte, bei dem ſtrengen Hofceremoniell und der von ihm ſelber eingeführten Etiquette, kein anderes Mittel gewußt, dieſe Schranken zu durchbrechen, welche den Schauſpieler und Dichter, der es ſo gut verſtand, die gelangweilte Majeſtät zu unterhalten, vom Hofe trennten, und Molière hatte es ſich gern gefallen

lassen, der Kammerdiener eines Königs zu sein, an dem er mit fast abgöttischer Liebe und Verehrung hing. Unter dieser Form aber konnte Molière täglich unbehindert den König unterhalten, und durch seinen stets schlagfertigen Witz erheitern.[1]

Dies nahe und vertrauliche Verhältniß aber, in welchem er zu dem Könige stand, ließ Molière, bei seinem selbstständigen und im Künstlerberuf streng abgeschlossenen Charakter, den Einflüssen des Hoflebens nicht dergestalt unterliegen, daß er, wie Corneille und Racine es gethan, auch seine inneren Absichten als Dichter darnach gemodelt hätte. Wie sehr er in allen seinen Stücken dem König auch persönlich zu huldigen pflegte, wie ängstlich sein Auge bei jeder ersten Darstellung seiner Komödien auch an dem Antlitz seines königlichen Gönners haftete, um in seinen Zügen seinen Beifall oder sein Mißfallen zu lesen, auf

[1] Uebrigens war Molière nicht blos dem Titel, sondern auch der That nach der Kammerdiener des Königs. Taschereau in seiner Histoire de la vie et des ouvrages de Molière erzählt eine Anekdote, die uns Molière als fungirenden Kammerdiener des Königs zeigt. „Molière hatte viel zu leiden", erzählt Taschereau, „von dem Neid und der Mißgunst der übrigen Kammerdiener, die mit scheelen Blicken sahen, wie hoch er in der Gunst des Königs stand. Sie suchten ihn daher, wo es möglich schien, zu quälen. So weigerte sich einst der zweite Kammerdiener des Königs, Molière beim Ordnen und Zurechtlegen des königlichen Bettes behülflich zu sein. Aber der bei diesem Streite gegenwärtige Graf Bellecq machte demselben dadurch ein Ende, daß er das Geschäft des zweiten Kammerdieners übernahm, indem er zu Molière sagte: „Erlauben Sie mir, mit Ihnen das Bett des Königs zu machen; ich fühle mich sehr geehrt, in diesem Geschäft Sie zu meinem Gehülfen zu haben."

den innerſten Kern und Gedanken ſeiner Stücke hatte dies perſönliche Verhältniß doch niemals Einfluß gewinnen können. Vielmehr ſchuf Molière in ſeinen Komödien Lebensdarſtellungen von unmittelbarer Wirklichkeit, in welcher die ſchärfſte und rückſichtsloſeſte Beobachtung des menſchlichen Thuns und Treibens ſich geltend machte, und worin er Charakterbilder hinſtellte, die durch ihre innere Wahrheit und Natur einen unwiderſtehlichen Eindruck hervorbrachten, und dem Luſtſpiel zuerſt ſeine Bedeutung und künſtleriſche Geſtalt gaben. Molière hatte den Muth, dem glänzendſten Hoflager und einem Könige gegenüber, der mit ſtolzer Ueberhebung in ſeiner Einen menſchlichen Perſönlichkeit den ganzen Staat concentriren wollte, den Menſchen ſo zu zeigen, wie er iſt, in ſeiner Wahrheit und Nacktheit, ein hinfälliges Opfer ſeiner Leidenſchaften und Laſter, ein Kind der Thorheit und Schwäche, eine Caricatur ſeiner Selbſtſucht, ſeiner ehrgeizigen und gewinnſüchtigen Pläne. Er entfaltete in ſeinen Stücken die Irrgänge menſchlichen Lebens und menſchlicher Charaktere ohne allen Rückhalt und ohne alle Beſchönigung, und er that dies mit einer meiſterhaften Zergliederungskunſt, und mit eben ſo vielem ſittlichen und philoſophiſchen Ernſt, als komiſcher Kraft der Erfindung und Ausführung. Mo-

lière unternahm es, die Poesie als die Richterin der menschlichen Natur auftreten zu lassen, ihre innere sittliche Lebenskraft der Feuerprobe der Komödie zu unterwerfen, und ihre Gebrechlichkeit und Nichtigkeit in unwiderleglicher Charakterentwickelung aufzuweisen. Man kann daher Molière mit unbestreitbarem Rechte einen Sittenreformator seines Jahrhunderts nennen, welcher über seine Zeit die Geißel der Satire schwang, jeden ihrer Schäden, ihrer heimlichen Gebrechen aufdeckend, und sie züchtigend mit der scharfen, ätzenden Lauge der Lächerlichkeit, welche immer die schärfste und wirksamste Arznei zur Heilung aller menschlichen Gebrechen gewesen ist. Das ist das große, moralische Verdienst, welches Molière um sein Jahrhundert und über dieses hinaus gehabt hat, abgesehen von der hohen Bedeutsamkeit, welche er für das Theater und für die Poesie überhaupt gewann. Er war es, welcher die Bühne mit einem ganz neuen Genre der dramatischen Poesie bereicherte. Er benutzte die auf der Bühne seiner Zeit vorhandenen Lustspiel-Elemente, die einestheils in leicht hingeworfenen komischen Compositionen sich zeigten (pièces à scènes detachées), anderntheils aus Nachahmungen des spanischen und italienischen Theaters bestanden. Auf dieser Grundlage führte Molière einen ganz neuen Bau auf,

seine Charakter-Komödie, in der immer ein bestimmtes Thema vorwaltet, das durchgeführt, meistens in sehr einfacher Auseinanderlegung der gegensätzlichen Momente entwickelt, und in einer entscheidenden Pointe zugespitzt wird.

Das erste dramatische Werk, welches Molière schrieb, war die Tragödie le Thebaid, die um das Jahr 1651 entstand, deren geringer Erfolg aber den jungen Autor für immer von der Tragödie entfernte, und ihn demjenigen Genre zuführte, in welchem sein Talent seine höchste Vollendung erreichen sollte, dem Lustspiel und der Charakter-Komödie, als deren Vater wir ihn schon oben bezeichnet haben.

Sein erstes derartiges Werk war l'Etourdi, das 1653 zuerst zu Lyon dargestellt ward, und die Grundlage seines Ruhmes gelegt hat. Schnell folgte diesem ersten Versuch ein zweites Lustspiel Le dépit amoureux, das seinem Namen neue Bedeutsamkeit verlieh, und ihm überall, wohin er mit seiner alle französischen Provinzen durchziehenden Schauspielertruppe kam, den ungeheuersten Beifall sicherte. Um das Jahr 1658 kehrte er nach Paris zurück, ward von seinem Freunde, dem Prinzen Condé, dem Könige vorgestellt, und erhielt von diesem die Erlaubniß zur Begründung eines Theaters, das nach dem Bru-

der des Königs la Troupe de Monsieur genannt ward.

Von dieſer Zeit an unternahm Molière ſeinen großen und erfolgreichen Kampf gegen die Thorheit und Affectation ſeiner Zeit, welchen Kampf er mit den Précieuses Ridicules in der ſchlagendſten Weiſe begann. Dieſes Stück, welches gegen den im Hôtel Rambouillet ſich allabendlich verſammelnden Kreis ſchöngeiſtiger Damen und Herren gerichtet war, fiel wie eine zündende Rakete mitten in dieſe vornehm äſthetiſche, verſchrobene, lächerlich pedantiſche Coterie hinein. Indem es ihre Schwächen und Lächerlichkeiten mit vernichtendem Witz beleuchtete, ward es für ganz Paris zu einem Feſte, bei welchem man die geſchraubte Gelehrtheit der Damen des Hôtel Rambouillet einem unauslöſchlichen Gelächter preisgab. Dieſe Damen hatten für ihre Geſellſchaft ein eigenes Dictionnaire ſich erſchaffen, in welchem die poetiſchen Umſchreibungen der proſaiſchen Ausdrücke des gemeinen Lebens ſorgſam verzeichnet waren, und in den Abendgeſellſchaften des Hôtel Rambouillet durfte man daher ſich nur ſolcher Worte bedienen, wie das Dictionnaire ſie als erlaubt bezeichnete. Die vornehme Pariſer Damenwelt mochte ſelbſt ihre Sprache und ihre Denkweiſe nicht gemeinhaben mit den niederen,

gemeinen, von ihr verachteten Volkskreiſen, und ſie ſchufen ſich deshalb einen nur ihnen und den Eingeweihten verſtändlichen Jargon, der bald als die faſhionable Sprache der Salons autoriſirt ward. So hieß bei ihnen eine Nachtmütze le complice innocent de mensonge, ein Roſenkranz une chaise spirituelle, — Waſſer l'humeur celeste, — Diebe les braves incommodes, — ein verächtliches Lächeln un bouillon d'orgeuil etc.[1] Auch ihre eigene Etiquette hatte dieſe Geſellſchaft des Hôtel Rambouillet; es gehörte zum Beiſpiel durchaus zum guten Ton, daß die Dame vom Hauſe ihre Geſellſchaft im Bette empfing. Um dieſes gereiht ſaßen die geiſtreichen Herren und Damen, und flöteten ſich ihre zarten, myſtiſch verſchwimmenden Geſpräche zu, oder tauſchten die Klagen ihrer Liebe aus, deren erſtes Geſetz war, daß ſie rein von ſinnlicher Begierde und durchaus platoniſch ſein mußte. Ma chère, ma précieuse war die geheiligte Anrede dieſer Damen untereinander, und daraus entſtand der Titel des Molière'ſchen Luſtſpiels, welches zuerſt am achtzehnten November 1659 aufgeführt und von dem ſtaunenden, jauchzenden Publikum mit enthuſiaſtiſchem Beifall auf-

[1] Vgl. Histoire de la vie et des ouvrages de Voltaire, par J. Taschereau. Paris 1825.

genommen ward. Man erzählt, daß als die im Hauſe zahlreich vertretene Partei der Rambouilletſchen Coterie es verſuchte, durch lautes Ziſchen und Pfeifen den Beifall zu übertönen, ſich im Parterre ein Greis mit ſilberweißen Haaren erhob, und mit donnernder Stimme rief: „Courage, Molière, c'est la vraie comédie." Auch war Molière ſo zufrieden mit dem errungenen Erfolge, daß er von dieſem Tage an den feſten Entſchluß faßte, die Studien zu ſeinen Dramen ſtets nur nach dem Leben und den Menſchen zu machen, ſtatt ſie aus Büchern zu entlehnen.[1]

Molière's nächſtes Stück war le Cocu Imaginaire (1660), dem bald darauf das weniger gelungene Drama Don Garcie de Navarre, ou le Prince Jaloux folgte. Zu den beſten und vorzüglichſten ſeiner Luſtſpiele gehört das nun folgende L'Ecole des Maris, das zum erſten Male zu Paris aufgeführt ward bei Gelegenheit eines Feſtes, welches der berühmte Financier Fouquet dem Könige Ludwig und ſeinem Hofe gab. Ein würdiges Gegenſtück dieſes Luſtſpiels iſt das nächſtfolgende L'Ecole des Femmes, voll ſprudelnden Witzes und ſtets ſchlagfertigen Humors. Es ward von dem engliſchen Dramatiker

[1] Vgl. The foreign Quarterly Review 1828. II. p. 313.

Wicherly in freier Bearbeitung in das Englische übertragen, und erregte in London unter dem Titel: Country Wife, einen eben so großen Beifallssturm, als die Ecole des Femmes in Paris.

Die Blüthe und höchste Kraftfülle der Molière'schen Muse bezeichnet aber sein Tartüffe, in welchem der Dichter die höchste Vollendung des ihm eigenthümlichen Komödienstils erreicht hat. Die einfache, dialektische und schlagfertige Anlage dieses Stückes, die Verbindung des scharfen, tendenziösen Plans mit dem heitern Sichgehenlassen der ächten Lustspiellaune, der leise und unmerkliche Fortschritt der Handlung, der doch nur um so energischer und rascher auf sein Ziel losgeht, Alles dies bildet die durchaus charaktergemäße Form einer Komödie, deren Tendenz eine welthistorische geworden ist und bis auf die heutige Zeit ihre schlagende Bedeutung bewahrt hat. Molière's Tartüffe, die Komödie der Heuchelei und religiös maskirten Schlechtigkeit, erscheint als eine höchst glückliche Gestaltung desjenigen modernen Trugsystems, das in der Verworrenheit und Unfertigkeit der Geisteskämpfe der neuen Zeit am sichersten und frechsten sein Nest bauen konnte. Es ist dies der gesellschaftliche Jesuitismus, welcher zwar an dem religiösen und kirchlichen seinen Vater und Erzeuger

bekennt, aber zugleich ein eigenthümliches Reich für sich in Anspruch nimmt, dem die Molière'sche Komödie ein für alle Mal den Namen gegeben.

Die vielfachen Zwiste und Streitigkeiten, welche sich an die erste Aufführung des Tartüffe knüpfen, sind bekannt. Der Beichtvater Ludwig's XIV., der bekannte La Chaise, als dessen wohlgelungenes Portrait der Tartüffe anzusehen ist, besaß Einfluß und Macht genug, um, unterstützt von seinem Freunde, dem Präsidenten Lamoignon, den Tartüffe fast zwei Jahre lang von den Brettern fernzuhalten, bis endlich ein Machtgebot des, während all dieser Zwistigkeiten und Intriguen von Paris entfernten Königs, welcher bei der Armee verweilte, die Aufführung des Tartüffe, unter Veränderung seines Titels in L'Imposteur, bewirkte.

Molière's letztes Werk, und zugleich das letzte, in welchem er als Schauspieler vor dem Publikum erschien, war le malade imaginaire. Krank, von Schmerzen geplagt, schleppte er sich dennoch auf die Bühne, um das Publikum nicht um seinen Genuß, und seine eigene Truppe nicht um ihre Einnahme zu bringen. Man hatte Molière niemals mit solchem Feuer und solcher hinreißenden Komik spielen sehen, als an diesem Abend. Ein seltsamer Contrast war

es, den die von ihm darzuſtellende Rolle mit des Künſtlers und Dichters eigenem Zuſtande bildete; Molière mußte ſeine wirklichen Schmerzen und ſeinen innern Todeskampf unterdrücken, um den eingebildeten Qualen des malade imaginaire den rechten Ausdruck zu geben, er mußte den Schrei ſeiner zerriſſenen Bruſt zurückdrängen, um das Geächze des imaginairen Kranken hören zu laſſen, er mußte ſeine eigenen Schmerzenskämpfe, ſeine Todespein und ſeinen Jammer verleugnen, um ein eingebildetes Leid und eine nicht vorhandene Qual zur Darſtellung zu bringen. Aber die Menſchennatur beſiegte endlich den ſtarken Geiſt des Künſtlers. Man war eben bei der draſtiſchen und wirkſamen Scene, in welcher Argan, der malade imaginaire, in die Facultät der vermeintlichen Aerzte aufgenommen wird, die Aerzte hatten dem Candidaten ſo eben den Schwur abgefordert, keine anderen als die bekannten alten Recepte zu gebrauchen, „Maladus dût-il crevare, Et mori de suo malo", Molière erwiderte mit letzter Kraft das „Juro", und ſank dann todesröchelnd in convulſiviſchen Zuckungen bewußtlos zuſammen. Die ungeheure Anſtrengung hatte eine Ader in ſeiner Bruſt geſprengt, der Vorhang fiel, und am andern Morgen hatte Frankreich den Tod eines Dichters zu beklagen,

der die ſchwere Kunſt verſtanden, die Lehren der Weisheit in die anmuthige Form des Scherzes zu hüllen, und zu bilden und zu belehren, indem er nur zu unterhalten ſchien. Aber während ganz Paris um den hingegangenen Dichter trauerte, hatten die frommen Prieſter der chriſtlichen Liebe nicht vergeſſen, welche bittere Todeswunde der Tartüffe ihnen geſchlagen, und ſtatt der Gebete waren Rachegedanken in ihrem Herzen. Sie weigerten ſich, dem Sterbenden die letzten Tröſtungen der Religion zu bringen, und Harlay, der Erzbiſchof von Paris, hatte den Muth, dem Geſtorbenen das chriſtliche Begräbniß in der Kirche St. Euſtache zu verſagen, bis ein Specialbefehl des Königs daſſelbe gebot, und die rachedürſtenden Prieſter zur Nachgiebigkeit zwang. Die Akademie, welche ihm ſchon früher einen Sitz in ihren geheiligten Räumen hatte anbieten laſſen, unter der Bedingung jedoch, daß er dem Stande eines Schauſpielers entſage, um welcher Bedingung willen Molière die Ehre, ein Akademiker zu ſein, abgelehnt hatte, die Akademie ſtellte 1778 in ihrem Sitzungsſaale das Standbild Molière's auf, mit der vielbedeutſamen Inſchrift:

Rien ne manque à sa gloire, il manquait
à la nôtre.

## 7. Die dramatiſchen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts.

Nachdem Corneille, Racine und Molière die franzöſiſche Tragödie und Komödie in ihrer modernen Kunſtform begründet hatten, folgten ihnen auf den eröffneten Bahnen zahlreiche Talente nach, denen es jedoch kaum gelungen iſt, ihre Phyſiognomie als eine bleibende in der Literaturgeſchichte ihres Volkes abzuprägen. Wir werden uns daher hier mit einer kurzen überſichtlichen Revue begnügen müſſen, und nur dann und wann bei einzelnen hervortretenden Erſcheinungen verweilen dürfen.

In der Tragödie erſcheint ſchon um ſeines Namens willen zuerſt bemerkenswerth Thomas Corneille (1625—1709). Er war ein Bruder des berühmten Pierre Corneille, und nahm, voll Eitelkeit, um nicht durch die Schwere des brüderlichen Ruhmes in ſeiner eigenen Bedeutſamkeit erdrückt zu werden, den Namen Delisle an. Von ſeinen Dramen haben ſich die beiden Trauerſpiele Graf Eſſex und Ariadne längere Zeit auf der Bühne erhalten, obwohl ſie eigentlich nur als Nachahmungen Pierre Corneille's zu bezeichnen ſind.

Von bedeutenderem Talente zeugen die Dramen

Prosper Jolyot de Crebillon's, genannt der Aeltere (1674—1762). Seine Tragödien, im hochtragischen und gräßlichen Stil excellirend, trugen ihm den Namen des französischen Aeschylos ein. Doch fehlte ihnen wohl nicht mehr als Alles zu einer Anwartschaft auf diese Parallele, und sie zeichnen sich vielmehr nur durch Schwülstigkeit, Unnatur und Anhäufung des Schrecklichen und Grauenerregenden aus.

Von gleicher Art sind die Tragödien von Antoine Marie Lemierre (1733—1793), dessen erstes Drama, Hypermenestre, jedoch im Jahre 1758 so außerordentlichen Beifall fand, daß es zwanzig Vorstellungen hintereinander erlebte. Einen ähnlichen Erfolg hatte im Jahre 1780 seine Veuve de Malabar. Sie war mit der in ihr angehäuften Masse des Schreckensvollen und Schaudererregenden, mit ihren überspannten und barocken Ideen ganz geeignet, ein gerngesehenes Stück in den Schreckenstagen der Revolution zu werden, und machte ihren Verfasser bei den Revolutionsheroen so beliebt, daß sie beschlossen, zur Feier des Tages, an welchem die Büste Wilhelm Tell's im Pantheon aufgestellt wurde, das gleichnamige Drama Lemierre's darstellen zu lassen, welches Vorhaben jedoch nicht zur Ausführung kam.

Jean Baptiſte Legouvé (1764—1812), Joſeph François Duché, Jean Nicolas Pradon (durch die ſchöngeiſtige Coterie der Frau von Sévigné gehoben, und eine Zeitlang ſelbſt Racine gegenüber geſtellt) verdienen nur eine namentliche Erwähnung. Einen augenblicklich bedeutenden Erfolg errang ſich Guimond de la Touche (1723 bis 1760) durch das einzige von ihm verfaßte Drama Iphigenie in Tauris. Von nachhaltigerer Wirkung aber waren die Trauerſpiele von Pierre Laurent Buirette de Belloy (1727—1775), der mit vielem Geſchick ſich nationale Stoffe erwählend durch ſeine Tragödie Siége de Calais, der bald darauf ſeine treffliche Zelmire folgte, ſich eine Zeitlang zum Heros der Bühne, und zum Liebling des Publikums machte. Auch Jean François Marmontel (1719—1799) gehört mit ſeinen Tragödien, die ſich aber nicht über die oberflächlichſte Mittelmäßigkeit erhoben, dieſer Reihe an.

Zahlreich, wie die Dichter des Trauerſpiels, ſind auch die Luſtſpieldichter des achtzehnten Jahrhunderts. Jedoch iſt mit wenigen Ausnahmen von ihnen zu ſagen, was wir weiter oben von den tragiſchen Dichtern anzumerken hatten, es fehlte ihnen die hervorſpringende Bedeutſamkeit, die Urſprünglichkeit des

ſchaffenden Genies, ſie waren lediglich Nachahmer ihrer großen Vorgänger, vornehmlich Molière's, bekundeten aber nur in Uebertreibungen ſeiner Manier, ſeltener in Erreichung ſeiner Vorzüge eine congeniale Verwandtſchaft. Den meiſten, wie Louis de Boiſſy (1694—1758), Jean Sauvé la Roue (1701 bis 1761), Claude Henri Fuſée de Voiſenon (1708 bis 1775), Charles Simon Favart u. A. m. fehlte die geiſtige Kraft, Molière zu erreichen, und ſie konnten nur in der äußeren Skizzirung der Stücke, in der Nachmodelung der Tendenz gleich ihm das Lächerliche und Thörichte ihrer Zeit ergreifen, ohne es in die wirklich productive Komödien-Anſchauung unterzutauchen.

Bedeutſamer und eigenthümlicher entwickelte ſich der Luſtſpieldichter Jean François Regnard (1647—1709), der, obwohl ſeine Stücke der Molière'ſchen Schule angehören, doch auch ein entſchiedenes ſelbſtſchöpferiſches Talent beſaß, beſonders in Erfindung von ſpannenden und komiſchen Situationen, und namentlich durch ebenſo fein als glücklich zu Ende geführte Intriguen-Verwickelungen wirkte.

Michel Baron (1652—1729), ſchon zu Molière's Lebzeiten der bedeutendſte Schauſpieler ſeiner

Truppe, erſcheint als ein glücklicher Nachahmer der Komödien ſeines Meiſters; beſonders gelungen ſind ſeine Zeichnungen koketter, gezierter Frauen, wie z. B. in den Luſtſpielen La Coquette und L'Andrienne.

Auch der als Luſtſpieldichter bekannte Marc Antoine le Grand (geb. an Molière's Sterbetag 1673, geſt. 1728) gehörte dem Schauſpielerſtande an, und gelangte darin zu einem höheren Ruhm, als er ihn durch ſeine Stücke erwerben konnte, die bei allem Talent eine zu ſtarke Hinneigung zur niederen Poſſe und ein Behagen an ſchlüpfrigen und zweideutigen Scenen verrathen. Sein berühmteſtes Drama iſt das Schlaraffenluſtſpiel Le Roi de Cocagne. Auch ſein Cartouche iſt nennenswerth.

Florent Carton Dancourt (1661 — 1725) war gleichfalls ein Schauſpieler; bei ihm war aber das dichteriſche Talent ſelbſtändiger ausgebildet, und ſeine Stücke, wenn auch in einem kleinen beſchränkten Raume ſich bewegend, ſind reich an komiſchen Situationen und drolligen Wendungen. Seine vorzüglichſten Stücke ſind Le Chevalier à la mode, les Bourgeoises de qualité und les trois Cousines.

Um dieſe Zeit brachte Brueys (1640 — 1723) die alte berühmte Farce l'Avocat Pathelin wieder in Aufnahme, indem er deren veraltete Sprache ver-

jüngte und ſie in ihrem ganzen Weſen dem neueren Zeitgeiſt anbequemte, ohne ihr dadurch allzuviel von ihrer draſtiſchen Komik und ihrer muthwilligen Laune zu rauben. Bedeutſamer aber erſcheint ſein treffliches Luſtſpiel Le Grondeur, das Brueys als ſelbſtſchöpferiſchen Dichter zeigt, und ſich einen noch größeren Erfolg auf den Bühnen errang, als der moderniſirte Advocat Pathelin.

Auch der geiſtreiche Philipp Nericault Destouches (1680—1754) begann zuerſt als Schauſpieler ſeine Laufbahn, und zog als ſolcher mit einer wandernden Schauſpielertruppe in der Schweiz umher, wandte ſich aber ſpäter dem diplomatiſchen Fache zu und folgte dem Abbé Dubois als Geſandtſchaftsſecretair nach England. Dieſe glückliche Miſchung verſchiedener Lebenselemente und die in beiden geſammelten Erfahrungen wurden ohne Zweifel für das große Talent des Dichters Destouches von bedeutender Anregung. Als Schauſpieler, mit einer wandernden Truppe umherziehend, war ihm vielfache Gelegenheit geworden, das Leben von ſeiner niederen draſtiſch-komiſchen Seite kennen zu lernen, während ihn ſeine diplomatiſche Laufbahn in die höheren Kreiſe der Geſellſchaft einführte, ihn bekannt und vertraut mit dem feineren Weltton machte und ihm

den Schliff der höheren gesellschaftlichen Bildung gab. Dieser feinere Weltton, die leichte anmuthige, alle Anstößigkeit mit leichter Grazie vermeidende Sitte ist es, welche seinen Lustspielen vor allen übrigen seiner Zeitgenossen nachgerühmt werden müssen, während es ihm dabei an dem glücklichsten Humor, an ächter Komik und an Erfindungsgabe für drollige Situationen durchaus nicht gebricht. Doch neigt sein Talent im Ganzen mehr dem Lyrischen zu, und zugleich bemerkt man an ihm überall das Bestreben, die Moral und die Sittlichkeit zur Grundlage seiner Stücke zu machen. Der moralischen Tendenz opferte er oft die Komik auf, und daher kam es, daß durch ihn ein neuer Ton sich in das Lustspiel einschlich, welches hier bald als das vorzugsweise rührende zu einer besonderen Gattung gestempelt wurde. Destouches, welcher die Moral immer als die siegreiche Macht in seinen Lustspielen erscheinen ließ, wußte, durch ihren Kampf gegen die niedere komische Weltlust und Weltfreude, eine ganz neue Art von Scenen zu erzeugen, welche von seinen Gegnern mit der Kategorie der Comédie larmoyante bezeichnet wurden, als deren eigentlicher Begründer denn auch Destouches erscheint. Dies neue Genre hatte indeß, eben weil es neu war, einen so ungeheuren Erfolg, daß bald

mehrere Dichter dieſer Richtung ſich zuwandten. Als der eigentliche Vollender dieſer Manier kann Pierre Claude Nivelle de la Chauſſée (1691—1754) genannt werden, mit ſeinen geiſtreichen und feingeſchriebenen Luſtſpielen, von denen das moraliſche rührende Drama Préjugé à la mode ſich ſchnell zu einem Lieblingsſtück der Pariſer machte. Dieſe Manier der Vermiſchung des Rührenden mit dem Komiſchen machte ſich aber eine Zeitlang ſo ſiegreich und ausſchließlich auf der franzöſiſchen Bühne geltend, daß ſelbſt Voltaire ſich ihr als einem herrſchenden Modegeſchmack nicht entziehen konnte, und in den beiden Luſtſpielen „L'enfant prodigue" und „Nanine" derſelben ebenfalls ſeinen Tribut zollte.

Als ein fernerer Vertreter dieſer freilich bald allzu ſüßlich und thränenweich ausartenden Gattung iſt Pierre Chamblain de Marivaux (1688—1763) zu nennen, deſſen blumenreiche pathetiſche und empfindſame Sprache man damals ſprüchwörtlich als Marivaudage zu bezeichnen pflegte, und die in ſeinen Luſtſpielen (les fausses confidences, les jeux d'amour et du hasard etc.) nicht bloß von der feinen Salondame, dem Herzog und Kavalier, ſondern ebenſo gut von der Viehmagd und dem Kutſcher ge-

redet wird.[1] Marivaux ſelber ward in ſeinen Marivaudages noch übertroffen von Claude Joſeph Dorat (1736—1780), deſſen Luſtſpiele von ſchwülſtigen Redensarten und blumigen Sentenzen ſtrotzen.

Gegen dieſes neue Genre der Comédie larmoyante mit ihrem pathetiſchen Stelzengange und ihren ſentimentalen Phraſen erhob der Philoſoph Denys Diderot (1713—1784) ſeine machtvoll zürnende Stimme, indem er mit Recht behauptete, daß durch dieſes Genre man ſich mehr und mehr der Natur entäußere, und ſich in leeren Phraſen und ſchönen Wortbildnereien verliere, ſtatt aus dem innerſten Kern ſeiner eigenen Natur heraus den Menſchen in freieſter Natürlichkeit ſich entfalten zu laſſen. Die Rückkehr zur Natur und Wahrheit war es, welche er den Dichtern rieth, indem er zugleich ihnen anempfahl, ihre Stoffe nicht dem Reich des Phantaſtiſchen zu entlehnen, ſondern ſie zu ſuchen in dem Leben, das ſie umgebe, in der Wirklichkeit, wie ſie ſich ihnen darböte auf Straßen und Gaſſen, und wie ſie in jedem Hauſe und jeder Familie ſich als bereiten Stoff zu Dramen und Luſtſpielen zeige. Er ſelber wollte den Dichtern als Vorbild dieſer neuen

[1] Vgl. Gröſſe, Handbuch der allgemeinen Literaturgeſchichte III. 245.

Gattung, welche er als die Tragedie domestique bezeichnete, vorangehen, und ſchrieb in dieſer Abſicht ſeine beiden Stücke Le père de famille und Le fils naturel. Indeſſen entſprach der Erfolg nicht den Erwartungen, welche man von dieſem, mit ſo vielem Pomp angekündigten, und von Diderot ſelber als das einzig richtige bezeichneten Genre gehegt. Diderot wollte der Comédie larmoyante ein Gegengewicht geben, und ſchuf doch nur Stücke, die ihr glichen. Es fehlte ihnen die Kraft der Erfindung, der raſche feurige Dialog: ſie waren arm an Intrigue und Handlung, und ſeine Perſonen erſchienen mehr als Marionetten, welche er zum Ausdruck und Organ ſeiner Sentenzen benutzte, ſtatt ſie als wirkliche Menſchen handeln und ſich bewegen zu laſſen. Man möchte dieſe Diderot'ſchen Stücke eher dramatiſirte Lehrgedichte denn wirkliche Dramen nennen, und es kam ihm in denſelben mehr darauf an, durch die vorgeführten Perſonen ein Syſtem neuer Lebens- und Weltanſchauung zu verbreiten, als eine ſelbſtändige poetiſche Charakteriſtik darin zu geben. Selbſt d'Alembert muß bekennen, daß das Publikum den fils naturel nur mit mäßigem und getheiltem Beifall aufgenommen, obwohl er ſelber dieſes Stück

theilweise für ein ganz ausgezeichnetes und vollendetes erklärt.[1]

Aehnlich den Stücken Diderot's waren die Tragedies domestiques von Michel Jean Sedaine (1719—1797), doch zeichneten sie durch leichteren gefälligeren Dialog und durch mehr Erfindungsgabe sich aus.

Als glücklicher Gegensatz zu diesen Rührstücken und thränenreichen Komödien erscheint der muthwillige, der ungebundendsten Laune, dem üppigsten, oft sogar zügellosesten Humor huldigende Dichter Aleris Piron (1689—1773). Sein Lustspiel Métromanie ist ein wahres Meisterwerk seiner Art, sprudelnd von Witz und Laune: eine fein angelegte Intrigue, scharfe Charakteristik, und ein nie ermattender, immer schlagfertiger, oft freilich etwas zu derber und cynischer Humor, zeichnen dieses Lustspiel aus. Der Verfasser desselben galt für den größten Witzling seiner Zeit, und hatte sich in dieser Eigenschaft eben so berühmt als gefürchtet gemacht. Grimm nennt ihn den Athleten der satirischen Redekunst, der immer gewiß war, die Lacher auf seiner Seite zu haben.[2] Nicht

1 Correspondance littéraire, philosophique, critique, par le baron de Grimm et par Diderot II. 32.

2 Grimm et Diderot, Correspondance littéraire II. 39

das Heiligste war sicher vor seinem satirischen Cynismus, und es gehörte z. B. zu seiner Lieblingsbeschäftigung, die Bibel, welche er zu diesem Zweck sich mit Schreibpapier hatte durchschießen lassen, immer auf der nebenstehenden Seite gerade in ihren erhabensten Stellen mit den beißendsten und schmutzigsten Witzen zu travestiren. Als der Abbé Sallier den sterbenden Piron mit Bitten und Vorstellungen bestürmte, dieses Sündenwerk zu vernichten, gab er nach, und warf seine Bibel in's Feuer, indem er seufzend sagte: „Ihr laßt mich das vernichten, was mich in meinem Leben am meisten belustigt hat."

Congeniale dramatische Witzlinge sind Louis Gresset (1709 — 1777) und Charles Collé (1709 — 1783), deren Lustspiele sich durch pikante Situationen auszeichnen, ohne den ausgelassenen Cynismus Piron's zu erreichen.

Auch Alain René le Sage (1668 — 1747) haben wir hier zu nennen als einen Dichter, der anfangs mit großem Geschick und feinem Tact nach spanischen Vorbildern seine Lustspiele gestaltete, dann aber als selbständiger Dichter auftrat, und Lustspiele, wie Crispin rival de son maitre, schuf, die eben so anregend sind durch ihre wahrhaft komischen Situationen und Verwickelungen, als bewunderungswürdig

wegen eines feinen Witzes und der tiefen Menschenkenntniß, welche der Dichter in der Durchführung seiner Charaktere beweist.

Le Sage verdient hier aber um so mehr eine Erwähnung, da er zugleich als einer der Begründer einer neuen Bühnengattung zu bezeichnen ist, nämlich des Vaudeville. Dies war eine Gattung, die aus den komischen Volksdarstellungen, welche auf den Jahrmärkten und in den Pariser Vorstädten üblich geworden, sich gebildet hatte. Sie war aus einer Vereinigung des Volksliedes mit der Pantomime und Recitation hervorgegangen, wozu die stereotypen Volkscharaktere der italienischen Komödie mit einigen nationalen Zuthaten und Abänderungen hinzugefügt wurden. In dieser Form, in welcher das französische Volksnaturell sich eigenthümlich festsetzte, war zunächst Le Sage, und neben ihm Le Grand und der geistreiche d'Orneval thätig.

Die Oper hatte schon in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in Frankreich ihre erste Entstehung erhalten, und zwar zunächst in der Form der italienischen Oper, welche unter dem besonderen Schutze Mazarin's 1645 eingeführt wurde. Das erste Operntheater ward 1669 in der Académie royale de Musique privilegirt. Schon vorher aber

hatte Pierre Perrin es gewagt, Opern in französischer Sprache zu schreiben, Cambert hatte dieselben componirt, und als die erste derselben (Ariadne) 1650 zur Aufführung kam, gewann sie sich einen so außerordentlichen Beifall, daß Dichter und Componist schnell zwei andere Opern (der Tod des Adonis, und Pomone) folgen ließen.[1] Aber zu ihrer rechten Blüthe und Entfaltung sollte die Oper erst kommen, als ihr in Philippe Quinault (1634—1688) ein neuer und talentvollerer Dichter erstanden, zu dessen Texten der italienische Componist Lully die Musik schrieb. Diese Opern waren die ersten erfolgreichen Darstellungen ihrer Art, die, besonders in der heroischen Gattung, welche schon durch einige Pompstücke von Corneille vorbereitet worden war, ein neues Prunk-Zerstreuungs- und Beschwichtigungsmittel für die Hofhaltung der absoluten Monarchie wurde. Die Operntexte von Quinault sind voll lyrischen Schwunges und oft von wahrhaft poetischem Gehalt, und machten als lyrische Dramen ebenso große Epoche, als Molière's und Corneille's Stücke auf dem rein dramatischen Gebiet.

Weniger glücklich als Quinault war La Fontaine (1621—1681) in dieser Dichtungsweise, ob-

[1] Eichhorn, Geschichte der Literatur IV. 4b.

wohl er gerade mit Vorliebe ſich ihr zuzuwenden ſchien. Lully, welcher, die Wichtigkeit guter Operntexte erkennend, an Quinault für jedes Libretto 4000 Livres zahlte, hatte auch bei dem damals allbeliebten La Fontaine eine derartige Dichtung beſtellt; La Fontaine ſchrieb für ihn ſeine Schäferoper Daphne, welche von Lully aber wegen ihrer Schwerfälligkeit und ihrer unmuſikaliſchen Rhythmen zurückgewieſen ward. Eine andere Oper La Fontaine's aber, Aſtrea, zu der Colaſſe die Muſik geſchrieben, fiel bei ihrer Darſtellung vollkommen durch.

Ein beſſeres Geſchick und feineren Tact zeigen die Opern des talentvollen Louis de Cahuſac (1682 — 1759), obwohl nicht zu läugnen iſt, daß der große Erfolg ſeiner Opern mehr der Muſik des genialen Ranceau zuzuſchreiben iſt. Das größte lyriſche Talent aber in dieſem Fache der Dichtkunſt war ohne Frage Pierre Charles Roy (1683 bis 1764). Seine Semiramis iſt voll lyriſcher Schönheiten und flammender Gluth, ein in ſeiner Art unübertroffenes Meiſterwerk.

Ein neues Reizmittel ward der Oper, als die Theilnahme des Publikums für dieſes Genre zu ermatten begann, hinzugefügt durch Antoine Houdard de la Motte (1672), dieſen dunkelvollen

Dichter, der bei seiner Uebersetzung der Iliade den kecken Muth hatte, die Homerische Dichtung verschönern und verbessern zu wollen. La Motte, um die Theilnahme des Publikums auf's Neue zu reizen, flocht Tänze und Ballette in seine Opern ein, und wenn es ihm dadurch freilich gelang, der Oper eine neue Anziehungskraft zu geben, so hat diese pikante Würze doch die Bedeutung, welche die Oper als lyrische Dichtung einzunehmen hatte, sogleich vermindert, und zur geistigen und künstlerischen Herunterbringung der ganzen Gattung den entscheidenden Schritt gethan. Es ist daher von dieser Zeit an auch eine gäng und gäbe Ansicht geworden, daß die Operndichtung durchaus das Nebensächliche ist, und auf den Werth oder Unwerth einer Oper keinen Einfluß übt. Der Poesie und der eigenen Bedeutsamkeit baar, hat das Libretto weiter nichts zu erstreben, als dem Componisten Gelegenheit zur reichen Entfaltung seiner Musik zu geben, und Momente, sei es auch auf die unwahrscheinlichste Weise, zusammenzuhäufen, in denen der Maschinist, das Ballet und der ganze Bühnenprunk sich möglichst reich entfalten kann.

## 8. Die Dramatiker der Revolution und Kaiserzeit.

Als eigenthümliche Gestalten, durch weltenerschütternde und bluttriefende Ereignisse von den übrigen Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts abgetrennt, und gleichsam aus neuen Elementen hervorsteigend, einer neuen Welt angehörend, erscheinen die Dichter der Revolution mit ihren freiheitsmuthigen Jubelklängen, ihren tieferschütternden Klagen, oder ihren zerfahrenen, wüsten Gedanken, ihren aufgelockerten und auflockernden Principien, die, nichts als heilig und ehrwürdig gelten lassend, weder die Tugend, noch die Moral, noch auch das Laster anerkennen wollten. In keinem der Dichter dieses Zeitraums zeigt sich die Verderbtheit aber auch die mächtige Bewegung desselben so treulich abgespiegelt, als in Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799), dessen Lustspiele im innersten Zusammenhange mit dem Zeitalter der Revolution zu betrachten sind. Kein anderer Autor hat die innerste Dialektik seines Jahrhunderts so sehr in seiner Person und seinem Talent ausgeprägt, als Beaumarchais, welcher auf dieser Ausgehöhltheit und Nichtigkeit seiner Zeit, aber auch auf ihrer elastischen Kraft des Widerspruches, gewis-

ſermaßen wie ein Virtuoſe herumſpielte. Die Sophiſtik Voltaire's und Rouſſeau's verſetzte ſich bei ihm mit einem Advocaten-Talent, das den Markt des Tages zu beherrſchen verſtand, und ſeine Spitzfindigkeit darauf verwendete, die Ideen der Zeit gewiſſermaßen an den Mann zu bringen. Seine Hauptproduction in dieſer Beziehung iſt die Hochzeit des Figaro, welche Komödie als eine Fortſetzung ſeines Barbier de Seville ou la précaution inutile (1775) zuerſt im Jahre 1784 unter dem Titel la folle Journée, ſpäter erſt le mariage de Figaro genannt, erſchien.

Die Hochzeit des Figaro iſt die wahre Komödie der Revolution. Das ſchleichende Gift der Geſellſchaft, das Niemand noch beim rechten Namen zu nennen weiß, und welches doch Alle in ihrem innerſten Mark ergriffen hat, zeigt ſich uns hier in einer merkwürdigen Verkettung von Verhältniſſen, die alle mit Schlangenwindungen um den Gegenſatz von Sein und Schein ſich drehen. Das, was iſt, iſt nicht: dieſer dialektiſche Grundgedanke zieht ſich, erſchütternd und Alles untergrabend, durch die Hochzeit des Figaro hin, und dies iſt zugleich der Hauptgedanke der Revolution, die in dem Beſtehenden das Nichtſeiende aufzuzeigen hatte. In dieſem Stücke des

Beaumarchais sind alle Personen schuldig, und selbst diejenigen, welche etwa Recht darin haben, wie Figaro selbst, sind von der allgemeinen Schuld nicht freizusprechen, sondern behalten ihren Antheil an der Verdammung Aller. Daher der unheimliche und gespensterhafte Hintergrund, welchen man bei dieser Komödie, trotz aller ihrer Muthwilligkeiten und ergötzlichen Verschlingungen, nicht loswerden kann. Es ist der lauernde Geist eines tiefen Unheils, der, obwohl er noch mit Neckereien sich begnügt, doch seinen tragischen Eindruck nicht verwinden läßt. Und auf diese allgemeinere Wirkung ist es abgesehen, nicht etwa bloß darauf, im Grafen Almaviva und seinen sittlich unterhöhlten Verhältnissen die Verlorenheit eines aristokratischen Lebens zu zeichnen. Die ganze Stimmung des Zeitalters, die nur Nichtiges überall sehen mochte, ist in der Hochzeit des Figaro abgedrückt. —

Von seinen Bühnenproductionen, welche er mit der Eugénie, der bekannten, auch von Goethe im Clavigo benutzten Geschichte von Beaumarchais' Schwester, begann, sind noch zu erwähnen: la mère coupable, eine Fortsetzung des Figaro, und seine Oper Tarare. Beide Stücke tragen ebenfalls vielfache Keime des drängenden Zeitgeistes in sich, und sind

theilweiſe auch auf beſtimmte Perſönlichkeiten gerichtet (zum Beiſpiel der Begearss in der mère coupable, worin er den Eiferer Bergaſſe, der mit zelotiſchem Zorn die Unmoralität der Beaumarchais'ſchen Stücke gerügt, auf die Bühne brachte). Beaumarchais begnügte ſich überhaupt ſelten mit den Allgemeinheiten der Ideen, ſondern griff keck in die lebendige Fülle der ihn umgebenden Wirklichkeit hinein, wo er dann hervorzog, was ihn den Zeitgeiſt in einer perſönlich gewordenen Geſtalt am ſchärfſten faſſen ließ, oder auch was gerade ſeinen eigenen Leidenſchaften entſprach. —

Unter den andern Dichtern, welche entweder aus der Revolution ſich erzeugten, oder ihr Talent derſelben dienſtbar machten, führen wir zuerſt Marie Joſeph de Chénier (1764—1811) an. Er war der eigentliche Dramatiker der Revolution und benutzte mit kühnem Geiſt die Gewalt der Bühne, um auf das Volk zu wirken, aber auch die Parteien bewegen und anſchüren zu helfen. In dieſem Sinne wirkte zuerſt im Jahre 1789 ſeine Tragödie Charles IX. ou l'Ecole des Rois, die unmittelbar aus der erſten Aufregung der Revolution hergefloſſen, und den damals herrſchenden Geiſt der Zeit mächtig vertrat. Sein Trauerſpiel Henri VIII. gewann nicht

dieſe öffentliche Tagesbedeutung, eben ſo wenig ſein Jean Calas; dagegen aber erſcheint ſein Cajus Gracchus, der im Jahre 1792 auf dem Théatre français zur Aufführung kam, als der Culminationspunkt des Antheils, welchen die Poeſie an der Revolution hatte. — Dieſe durchaus demokratiſche Dichtungsweiſe ſetzte Chénier in ſeinem 1793 aufgeführten Fenelon fort, ebenſo in ſeinem antik gehaltenen Timoléon, zu welchem Méhul die Chöre und Volksgeſänge auf das Wirkſamſte componirte. Gegen Napoleon bildete Chénier zur Zeit der conſulariſchen Gewalt, und auch ſpäter, eine ſehr lebhafte Oppoſition, die er zum Theil ſelbſt in der Tragödie Cyrus, welche zur Krönung Napoleon's aufgeführt wurde, auf verſteckte Weiſe durchblicken ließ.

Gewiſſermaßen als einen Vorgänger Chénier's haben wir hier noch Jean François de la Harpe (1739—1803) zu bezeichnen. Er war gleich Chénier durchaus ein politiſcher Dramatiker, der ſchon vor der Revolution in ſeinen Stücken die Uebel und Mißſtände ſeiner Zeit und beſonders der Regierung und Staatsverwaltung aufzudecken ſich beſtrebte. In ſeiner Mélanie griff er namentlich das durch Kloſter- und Mönchsthum herbeigeführte Unweſen an, weshalb dieſes Stück, nachdem ſchon der Abend der

ersten Darstellung gekommen, plötzlich verboten ward. La Harpe wußte aber, trotzdem es niemals zur Aufführung kam, dennoch große Sensation damit zu machen. Er las es in den schöngeistigen Salons vor, und es gehörte eine Zeit lang zum guten Tone der vornehmen Welt, als eine Opposition gegen Königthum und Regierung, sich dieses Stück von la Harpe von dem Dichter vorlesen zu lassen. Er selbst hatte dabei einen so unermüdlichen Eifer, daß er es mehr denn zwei Monate hinter einander jeden Abend vorzulesen vermochte. Diese große Bedeutung, welche die Partei der politischen Opposition diesem verbotenen Drama des La Harpe gab, war aber nur theilweise in dem Werthe des Stückes selber begründet, und nachdem es gedruckt worden und man es mit Ruhe las, mußte man bekennen, daß es durchaus nicht das Meisterwerk sei, für welches man es anfangs gehalten.[1]

Antoine Vincent Arnault und sein Sohn Lucien Emil Arnault gehören, Ersterer mit seinem Cincinnatus, Letzterer mit seinem Regulus, gleichfalls in die Reihe der politischen Dramatiker. — Ecouchard Lebrun, der Verfasser der Tragödie Marie Stuart, möchte man den Gelegenheits-

[1] Correspondance littéraire par Grimm et Diderot I. 37.

dichter der franzöſiſchen Revolution nennen. Bald feierte er die Revolution in den heftigſten und übertriebenſten Oden, bald gab er ſich wieder, beſonders zur Zeit der Schreckensherrſchaft, den weichlichſten Klagen hin, und beſang ſpäter in dithyrambiſchen Liedern die Thaten der großen Armee. — Seinen Freund Andrieux wollen wir hier gleich anſchließen, der als Mitglied der geſetzgebenden Verſammlung und ſpäter als Präſident des Tribunals keine unerhebliche Wirkung auf die Oeffentlichkeit ausübte, und in der franzöſiſchen Poeſie beſonders als Komödiendichter ſich einen bleibenden Namen gemacht hat. — Mit Andrieux wirkte zuſammen Collin d'Harleville, der ſich durch eine Reihe von Theaterſtücken, beſonders im Fache des Luſtſpiels, geltend gemacht hat.

Ebenſo Picard, der Schauſpieler und Theaterdichter zugleich war, und im Luſtſpiel eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit an den Tag legte. —

Unfruchtbarer als die Revolutionszeit zeigte ſich das Kaiſerreich an dramatiſchen Dichtungen und Dichtern, und kein einziges hervorſtechendes Talent, das ſich vorzugsweiſe als ein Organ dieſer Periode bekundet, wüßten wir zu nennen. Manche Dramen erregten freilich damals bei ihrem Erſcheinen eine au-

genblickliche Senſation, aber dies war weniger das Verdienſt der Dichter, welche mit allen ihren Productionen ſich doch nicht über die Mittelmäßigkeit erhoben, als das Verdienſt des großen und in ſeinem Genre unvergleichlichen Schauſpielers Talma, der zur Zeit des Kaiſerreichs mit wahrhafter Künſtlermacht die Bühne beherrſchte, und durch die vollendete Gewalt ſeines Spiels ſelbſt ſolchen Stücken Werth und tiefere Schönheit verlieh, die an und für ſich dieſer Vorzüge entbehrten. Durch Talma's Spiel allein ſind die Dramen Jean Michel Pichat's bekannt geworden, und ſelbſt Caſimir Delavigne verdankt einen großen Theil des Erfolges, den ſein Drama L'Ecole des Vieillards ſich erwarb, der meiſterhaften Darſtellung Talma's.

---

## 9. Die neuromantiſche Schule.

Die neue literariſche Bewegung, welche in Frankreich in der Reſtaurationszeit von der ſtrebenden franzöſiſchen Jugend begonnen wurde und vorzugsweiſe als Romanticismus ſich conſtituirte, wurde auch für die Bildung der dramatiſchen Poeſie der Franzoſen

von entscheidendem Einfluß, und führte und vollendete zum Theil gerade im Drama ihre epochemachenden Kämpfe. Dieser französische Romanticismus war in seiner ursprünglichen Entwickelung eigentlich nur eine allgemeine Emancipationsbestrebung, um Sprache und Poesie Frankreichs von den überlieferten abgeschlossenen Normen des Ancien Régime, die noch immer die ausschließliche Bedeutung der Classicität behalten hatten, loszuringen. Die in dieser Zeit sehr lebhaft gewordene Verbreitung deutscher und englischer Poesie in Frankreich, wie auch die Hinneigung zu dem in eigenen geistigen Gesetzen schaffenden Gedankenleben der deutschen Philosophie, welche den kernhaftesten Theil der französischen Jugend beseelte, gab für das Hervorgehen dieser Bewegung ohne Zweifel die tragenden und reizenden Grundelemente ab. —

Die Partei der Romantiker, welche unter diesem Namen zunächst nur einen freien productiven Gegensatz gegen die alten versteinerten Normen der Classiker ausdrücken wollte, ging dabei ursprünglich nur von dem Princip aus, daß die innere Macht des Gedankens und Gefühls eine geistige Alleinherrschaft über Sprache und Wortbildung begründen müsse, in demselben Maaße aber auch, in dem das freie

Recht des Gedankens in der Sprache anerkannt werden sollte, auch der Lebensinhalt der Poesie selbst sich zu befreien und auszudehnen habe.

In dieser Emancipation der französischen Darstellung, wie wir den Romanticismus in seinem allgemeinsten Wesen bezeichnen können, waren schon einige frühere Schriftsteller, namentlich Frau von Stael, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre bedeutungsvoll und mächtig einwirkend vorangegangen. Besonders ist der literarische Charakter Chateaubriand's in seiner großen geistigen Vielbeweglichkeit und productiven Eigenmacht als Prototyp der neuromantischen Schule Frankreichs zu bezeichnen, die auch ihre innere und politische Verwandtschaft mit ihm zuerst dadurch bethätigte, daß sie anfänglich mehr in einem mittelalterlich royalistischen Geist und nach ritterlichen und katholischen Tendenzen sich gestaltete. Erst in der Weiterentwickelung des Romanticismus wurden die Anhänger und Vertreter desselben, namentlich durch die künstlichen Veranstaltungen ihrer sich als classische Dichter fortbehauptenden Gegner, auch in die politische Opposition hineingetrieben, und gruppirten sich dadurch, besonders aber seit der Juli-Revolution, immer entschiedener als ein Element des Fortschritts und der Freiheit des ganzen Natio-

nallebens. So reichten sieben classische Dichter bei Karl X. die bekannte Bittschrift ein, welche eine obrigkeitliche Aufrechterhaltung der Classicität des Théâtre français bei dem König begehrte. Unter diesen sieben Classikern befand sich auch der Satiriker Baour-Lormian, welcher der am meisten gebarnischte Gegner der jungen Romantiker war.

Als das Haupt der neuen romantischen Bestrebungen haben wir den genialen Dichter Victor Hugo zu bezeichnen, der zuerst freilich das Opfer des Parteihasses wurde, welcher sich bei der Aufführung seines Cromwell auf eine augenblicklich vernichtende Weise gegen dieses Stück entladen hatte. Doch ließ Victor Hugo, in dem unerschütterlichen Bewußtsein seiner hohen poetischen Bestimmung und seines neuen Wollens, das Stück drucken (1827), und versah es mit einem ausführlichen Vorwort und Bekenntniß über die romantische Aesthetik, worin er die neuen Principien derselben vollständig und kritisch zu begründen suchte. Victor Hugo hatte in diesem Drama zuerst einen entscheidenden Kampf gegen die den freien Geist der Dichtung fesselnde Classicität geführt, und darin auch jene vielberühmten drei Einheiten niedergeworfen, an deren Stelle er eine lebendige Fülle wechselnder Wirklichkeit setzen wollte. Es

tritt jedoch die neue Gestalt des französischen Drama's hier noch ziemlich roh und unharmonisch auf, und man muß die polemische Bedeutung, welche es für den poetischen Zeit- und Nationalkampf gewann, eigentlich als sein Hauptinteresse anschlagen. In den beigefügten kritischen Ausführungen über das neue System trägt sich Victor Hugo noch mit dem Ideal eines vorzugsweise christlichen Drama's, indem er das Romantische und das Christliche schlechtweg identificirt, und zum Träger und Gestalter dieser wahrhaft modernen Einheit das Drama bestimmt. Ein reines und unvermischtes Schönheitsideal giebt es nach dieser merkwürdigen Auseinandersetzung nicht. Mit dem Schönen muß auch das Häßliche, mit dem Anmuthsvollen das Mißgestaltete, mit dem Erhabenen das Groteske, wie mit dem Guten das Böse und mit dem Schatten das Licht sich verbinden. Diese Mischung ist das wahre Wesen der Schöpfung, der Wirklichkeit, und die letztere unter diesem Gesichtspunkt ihres inneren Widerspruchs und Gegensatzes betrachten, heißt sie zugleich christlich und poetisch anschauen. Mit der Anerkennung dieser Negation in dem Schönheitsideal hat Victor Hugo zugleich das neue Princip bezeichnet, welches er, im entschiedenen Gegensatz gegen die alte und classische Kunst,

in die Poeſie ſeiner Zeit eingeführt zu ſehen verlangt. Das romantiſche Drama wollte ſich alſo zu einem treuen und ſchonungsloſen Spiegel der Wirklichkeit ſelbſt machen, und erhob dadurch den Anſpruch auf die Geſtaltung einer inneren wahrhaften Lebenspoeſie, welche in der die Wirklichkeit überbietenden und ſcheinbar veredelnden claſſiſchen Tragödie mehr eingeengt als freigelaſſen worden war. Damit bemächtigten ſich auch die nach dem neuen Princip ſchaffenden dramatiſchen Dichter einer Hauptaufgabe der modernen Poeſie, nämlich die Sünde und das Laſter darzuſtellen, und zogen ſich dadurch auch vielfältig den Vorwurf der Unſittlichkeit zu, der, in manchem Betracht gegründet, unter einem höheren Geſichtspunkt aber auch wieder aufzuheben iſt.

Victor Hugo aber hatte der von ihm geführten neuen Schule zuerſt durch ſeinen Hernani, und zwar auf dem Théâtre français ſelbſt, den glänzendſten und nachhaltigſten Sieg verſchafft, und von dem Tage der erſten Aufführung dieſes Stückes (25. Februar 1830) datirt man eigentlich die Herrſchaft der neuromantiſchen Poeſie in Frankreich. Es folgten darauf ſeine Dramen: Marion Delorme, le Roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, die Burggrafen u. a., die, bei vielem Ausgezeichneten

in Haltung und Durchführung, doch alle mehr oder weniger an dem einen Grundfehler des Harten, Uebertriebenen, Gefühlsverletzenden und Geschmackswidrigen leiden. Victor Hugo steht uns überhaupt als Lyriker und Romandichter größer und vollendeter da, wie als Dramatiker, obwohl er als letzterer den Charakter seiner poetischen Epoche bestimmt hat.

Im eignen Interesse der neuen dramatischen Schule lag es, die Kenntniß und Aufnahme Shakspeare's, als des Meisters in der Erschaffung der poetischen Wirklichkeit auf der Bühne, in Frankreich zu befördern. Von diesem Gedanken wurde ohne Zweifel der Romantiker Alfred de Vigny geleitet, als er (1830) eine ziemlich getreue Uebertragung des Shakspeare'schen Othello unternahm und das Stück zugleich auf die Bühne brachte. Aber das zum Theil durch kleinliche Umstände herbeigeführte Mißglücken der Aufführung zeigte, daß, trotz der neuen Wirkungen der Romantiker, die Franzosen noch immer nicht diese kleinen Realitäten der Wirklichkeit, wie z. B. das Schnupftuch, das im Othello eine so verhängnißvolle Rolle spielt, in der Tragödie zu ertragen und richtig aufzufassen verstanden. Der günstige Moment, Shakspeare bei den Franzosen heimisch zu machen, schien hiermit für immer verloren.

Zum Theil auf der Gegenseite steht in diesen neuen dramatischen Bestrebungen Casimir Delavigne, der als Liberaler schon durch die erste politische Stellung, welche der französische Romanticismus einnahm, sich in einem feindlichen Verhältniß zu ihm befinden mußte, und demgemäß auch als Classiker bezeichnet wurde. Der vorwaltend correcte, maaßvolle und rhetorisch ausgearbeitete Charakter seiner poetischen Darstellung ließ ihn auch vorzugsweise in dieser Norm erscheinen, mit der er sich jedoch auch in dem neuen Frankreich eine bedeutende Popularität erwarb. Seine Dramen gewannen besonders durch die geschickte und elegante Behandlung bedeutsam historischer Stoffe viel Beifall und Anerkennung, darunter besonders les Vêpres Siciliennes (1819), Marino Faliero (1829), Louis XI., und les Enfans d'Edouard, obwohl man ihnen einen eigenthümlichen poetischen Kern nicht zuzugestehen vermag. Als Komödiendichter hat er noch am meisten originelle Anläufe genommen, besonders in dem Stück les Comédiens (zuerst 1823), worin er eine treffende Satire gegen die alten und eingerosteten Zustände des Théâtre français unter der Restauration gab. Einen bedeutenden Erfolg hatte auch sein Lustspiel l'Ecole des vieillards, das er nach den englischen Stücken the school for scan-

dal und the country girl arbeitete, und das faſt auf allen Bühnen Europa's geſehen worden iſt.

Das Intereſſe dieſer dramatiſchen Bewegungen iſt in Frankreich gegenwärtig bereits als vorübergegangen und erſchöpft anzuſehen, und der Romanticismus hat ſich als ein Uebergangsmoment der franzöſiſchen Nationalbildung erwieſen, von dem in dieſem Augenblick ſchon keine Rede mehr iſt. Die dramatiſche Production aber arbeitet ſeitdem mit ungeheurer Regſamkeit und Fruchtbarkeit in der theatraliſchen Maſſe fort, in welcher ſich die Typen des geſellſchaftlichen Nationallebens auf eine immer anziehende, wenn auch der höheren poetiſchen Geſtaltung mehr und mehr entrathende Weiſe, abdrücken. Der Hauptrepräſentant dieſer maſſenhaften Theaterproduction, die mehr dem franzöſiſchen Naturell als der ſchaffenden Kunſt angehört, iſt der unerſchöpfliche Scribe, der ächte Ausdruck der franzöſiſchen Theaterluſt, in welcher ſich die wichtigſten Dinge des geſellſchaftlichen und nationalen Lebens in Wohlgefallen auflöſen müſſen. Er, und die tauſend anderen franzöſiſchen Bühnendichter, bei denen man ebenſo wenig nach dem Namen fragt, wie bei den Rhapſoden des alten Volksepos, helfen die beſtändige Fluctuation und Gährung des franzöſiſchen Lebens unterhalten, das hier mit

einer außerordentlichen Naivetät und Offenheit alle seine geheimen Schäden und Zerklüftungen auf der Bühne sehen läßt. Die heutigen französischen Theaterzustände sind wie ein täglich erscheinender Anklagebericht über die nationale und sociale Zerfallenheit Frankreichs, aus welchem Bericht bei einer neuen Abrechnung über das Schicksal der Nation die merkwürdigsten Thatsachen zu benutzen sein werden.

# Achter Abſchnitt.

## Das deutſche Theater.

## 1. Die Möglichkeit eines deutschen Nationaltheaters.

Die Kunstepoche des deutschen Theaters theilt mit der Wiedererweckung und höheren Gestaltung der Nationalpoesie durch die schlesischen Dichterschulen im siebzehnten Jahrhundert dieselben Anfänge. Der in dem barbarischen Völkergetümmel des dreißigjährigen Krieges völlig auseinandergebrochene deutsche Nationalcharakter hätte freilich einer tiefgreifenderen geistigen und productiven Bewegung bedurft, um sich wieder in sich zusammenzufügen und zu einer einheitlichen Gestalt zu gelangen, als um diese Zeit von der deutschen Kunst her geschah, die ehrlich gemeinte, aber innerlich machtlose und eigentlich nur in der Aufstellung gebildeterer äußerer Formen erhebliche Anstrengungen machte.

Die Begründung eines deutschen Nationaltheaters, die freilich nie ohne ein einheitliches politisches Nationalleben gelingen kann, würde gerade in dieser Zeit besonders erfolgreich und bedeutungsvoll sich

erwieſen haben, da der zerſtreute und mittelpunktsloſe Geiſt der Deutſchen ſich daran hätte ſammeln, äußerlich und innerlich zu einem Gemeinbewußtſein vereinigen und zum ſtärkenden Gefühl eines Ganzen erheben können. Aber was jetzt auf dieſem Gebiet geſchah, wenn es auch eine große Regſamkeit in den dramatiſchen Formen und theatraliſchen Aufführungen herbeiführte und dadurch den Grund zu dem vielbeweglichen, aber charakterloſen Umhergreifen legte, welches ſeitdem immer auf dem Felde des deutſchen Drama's und Theaters geherrſcht hat, erwies ſich doch viel weniger zuſammenhängend und ſchöpferiſch verbunden mit der innerſten Lebensbewegung der Nation, als die vorangegangene Dramatik des Mittelalters, als die aus grundehrlichem deutſchen Blut und Gemüth gezeugten Spiele des Hans Sachs, Jacob Ayrer u. ſ. w., und als die Faſtnachts- und Tendenzſtücke der Reformation, in denen eine ganze Epoche ihre Lebensintereſſen abdrückte und ausfocht.

Wenn die Zeit des ſechszehnten Jahrhunderts, in der ſich die meiſten übrigen gebildeten Völker Europa's aus ihren originalen Mitteln ihre National- und Kunſtbühne ſchufen, für Deutſchland in dieſer Beziehung ohne dauerndes Reſultat vorüberging, ſo war dies um ſo beklagenswerther, da in jener Periode

wirklich die fruchtbarsten und günstigsten Elemente dazu vorgelegen hatten. Die dramatische Kunst nahm dagegen in Deutschland vorherrschend diese eklektische Richtung, die sich von Allem zu nähren verstand, nur nicht von dem eigenen Volksgeist, nur nicht von den heimischen und nationalen Lebensbewegungen selbst, und die es darum auch in ihren Formen nur höchst selten zu einer reinen künstlerischen Darlegung brachte.

Wie vielfältig auch immerhin die Production in Deutschland auf diesem Gebiet werden mochte, so kam doch darin in der Regel nur ein Sammelsurium der buntscheckigsten, richtungs- und formlosesten Hervorbringungen zu Tage, ein Schmarotzen von dem Abfall fremder Nationalbühnen, ein Buhlen mit dem Ausländischen, mit dem Zufälligen und Willkürlichen, oder im besten Falle die Verirrung eines bedeutenden und mächtigen Geistes, der im guten Glauben und Vertrauen sein Genie an das deutsche Theater preisgab und Gebilde schuf, welche entweder in trotziger Größe den engen Raum desselben überragten, oder sich davon in ihrem innersten Wesen hatten Gewalt anthun lassen. Denn da das Theater in Deutschland nicht aus den Normen des öffentlichen Nationalgeschmacks in einer selbständigen und eigenthümlichen Gestalt hervorging, sondern aus einem

willkürlichen Allerlei zusammengekehrt und nach verschiedenfach örtlichen, höfischen und gesellschaftlichen Bedürfnissen eingerichtet wurde, so konnte es nur immer in ein Mißverhältniß mit der wahrhaft dichterischen und dramatischen Production treten und am allerwenigsten eine sicher leitende organische Form für dieselbe abgeben.

Die Poesie des Drama's bleibt in Deutschland entweder eine einsame und geheime Kunst, die ganz gegen ihre Natur auf ein von der Welt abgeschlossenes Stillleben angewiesen ist, oder sie wirft sich in einen ihr nicht ebenbürtigen Theaterzustand weg, der sie auch nur brauchen kann, nachdem er sie verstümmelt hat. An einzelnen glücklichen und großen Momenten, wo ein günstiges Zusammentreffen stattgefunden hat, fehlt es zwar nicht, aber es ließ sich von jeher so wenig eine zusammenhängende Entwickelung und Fortbildung dabei wahrnehmen, daß man mit Recht den Deutschen den Besitz eines nationalen Theaters absprechen kann, was sich in der neuesten Zeit sogar bis zu einem gänzlich erschöpften Verbrauch der darstellenden Theater-Talente verschlimmert hat.

Die Geschichte des deutschen Drama's mag daher ein noch so bedeutendes literarhistorisches Interesse

in Anſpruch nehmen können, ſo wird dies Intereſſe jedenfalls in etwas Anderem beruhen, als in dem der dramatiſchen Dichtung und Form ſelbſt, die dabei in der Regel nur das Unweſentliche und Zufällige, oder vielmehr das bloße Gefäß für einen hineingeſchütteten geiſtig bedeutſamen Inhalt ſein werden. Die Literaturgeſchichte des deutſchen Drama's hat nur als Geſchichte des deutſchen Bildungsgeiſtes, in welcher Beziehung ſie hier nicht zu unſerer Aufgabe gehört, auf eine hervortretende Bedeutung Anſpruch zu machen. Für die dramatiſche Kunſtform als ſolche wird darin nichts feſtgeſtellt und gebaut, und dieſe erſcheint mehr oder weniger unbetheiligt bei Darſtellungen, die entweder nur die ganz ſinnliche und geſellſchaftliche Ausfüllung des Theaterabends zu ihrem Endzweck haben, oder die allgemeine geiſtige und philoſophiſche Bewegung der Nation in ſich aufnehmen, von der aber in jeder anderen Form ebenſo gut und vielleicht noch beſſer und erſchöpfender hätte Zeugniß abgelegt werden können.

Bei den Engländern, Spaniern, Franzoſen, zum Theil ſelbſt bei den Italienern, handelt es ſich in der Geſchichte ihrer dramatiſchen und theatraliſchen Zuſtände um die Aufſtellung von nationalen Kunſtformen, die gerade nur in dieſer Volks-Oeffentlichkeit

des Theaters zur Geltung und Wirkung gelangen können, und das schaffende Talent dazu in einer bestimmten und tragenden Norm heranziehen. Von solchen Kunstformen ist im deutschen Drama und Theater nur ausnahmsweise und als individuelle Einzelversuche hervorragender Geister die Rede, die aber damit die allgemeine Kunstwidrigkeit, welche in Deutschland auf diesem Gebiete vorherrscht, niemals überwunden oder auch nur bei Seite gedrängt haben. So bleibt in der Zeit, wo Schiller und Goethe ihre hochangelegten, auf die Ideale der Kunst und der Nation gestützten Bestrebungen für das deutsche Theater unternommen haben, doch immer Kotzebue der Meister der deutschen Bretter, und dieser Autor stempelt recht eigentlich das theatralische Vergnügen und Behagen der Nation mit seiner die Alltäglichkeit und den gemeinen Lebensschlendrian raffinirt ausbeutenden Muse.

## 2. Wiederbeginn des deutschen Drama's im siebzehnten Jahrhundert.

In der ersten schlesischen Dichterschule, welche durch Martin Opitz gegründet wurde (un-

gefähr von 1624 — 1670), geſchehen die erſten Anregungen und Verſuche zu einer kunſtmäßigeren Bildung des deutſchen Dramas. Martin Opitz (geboren 1597) erſcheint überhaupt als der Formgeber der neueren deutſchen Dichtkunſt, deren Vater er deshalb auch mit einigem Recht genannt wird, ein Ehrennamen, welcher durch Gottſched in die deutſchen Literaturgeſchichten eingeführt worden zu ſein ſcheint. Der in einer weit ſchlimmeren Kategorie unſterblich gewordene deutſche Kunſtkritikus zeigt nämlich die Ueberſetzung, welche Martin Opitz von den Trojanerinnen des Seneca veranſtaltete (1625) mit der Bemerkung an: daß dies der erſte Verſuch eines ordentlich eingerichteten Trauerſpiels in ſechsfüßigen jambiſchen Verſen nach dem Muſter der Alten ſei, wodurch ſich Opitz zum Vater unſerer heutigen theatraliſchen Dichtkunſt gemacht habe, und was um ſo bemerkenswerther ſei, da dieſe Arbeit ſchon zwölf Jahre vor Corneille's Cid entſtanden.[1]

Opitz überſetzte auch die Antigone des Sophokles (1636), welcher Uebertragung aber weiter keine Bedeutung zuzugeſtehen ſein möchte, als daß ſie die erſte war, die von einer griechiſchen Tragödie in

[1] Gottſched, Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der deutſchen dramatiſchen Dichtkunſt (Leipzig, 1757) I. 184.

deutſchen Verſen gemacht wurde. Zugleich wandte Opitz in dieſer Ueberſetzung ſchon den Alexandriner in einer feſteren proſodiſchen Form an, als die Franzoſen bis dahin gethan hatten, welche noch keine eigentliche Meſſung, ſondern nur eine Abzählung der Sylben darin ſtattfinden ließen. Zur eigenen Production für die deutſche Bühne ſchien er ſich nicht berufen zu halten, obwohl er, wie aus der Vorrede zu ſeiner Judith hervorgeht (einem nach italieniſchen Vorbildern gearbeiteten Singſpiel, 1635) das Schauſpiel für eine „herrliche Kunſt" anſieht, welche „eben wie andere, aus Nachläßigkeit und Unverſtand der Leute ſogar verloſchen." Er bemerkt ferner: „ſeine Judith könne ſich des Titels eines vollkommenen Schauſpiels nicht rühmen, alldieweil ihr ſoviel an Schönheit, und demjenigen, was der Gelehrte Künſtler Ariſtoteles haben will, allerſeits fehlet, daß ich ſie auf den Platz und vor die Augen ſo vieler Richter zu ſtellen Bedenken trüge: wann ich nicht hoffete, es würden die Sachen, davon darinnen gehandelt wird, die Ehre Gottes nämlich, die Liebe des Vaterlands, und die Handhabung der Keuſchheit, dasjenige, was an ihr tadelhaftig und nicht ſonder Mackel iſt, etlicher Maßen bekleiden und verdecken." —

Der Judith hatte Opitz ſchon ſein ſchäferliches

Singspiel Daphne vorausgehen lassen, welches gewöhnlich als das erste deutsche Singspiel und zum Theil auch als Anfang der deutschen Oper bezeichnet wird. Opitz combinirte dies Stück ebenfalls nach italienischen Mustern, und folgte wohl besonders der Daphne des Rinuccini, zum Theil auch dem Pastor fido Guarini's. Dies Stück wurde in der musikalischen Composition des Dresdener Kapellmeisters Schütz am Hofe des Churfürsten Johann Georg I. zur Feier eines fürstlichen Beilagers aufgeführt.

Diese zerstreuten Arbeiten des Opitz für das deutsche Theater konnten auf dasselbe nur eine sehr formelle Einwirkung äußern. Opitz wird das Verdienst behalten, daß er die neuere deutsche Dichtersprache in einem geschmackvollen und tadellosen Typus ausarbeitete. Ein dieselbe wirklich mit poetischem Inhalt erfüllender productiver Geist erschien zuerst in Paul Flemming, und auf einer umfassenderen schöpferischen Grundlage in Andreas Gryphius (1616—1664), der es mit einer großen ursprünglichen Dichterkraft unternahm, vorzugsweise das deutsche Drama anzubauen.

Das Seltsame und Außerordentliche, welches im Charakter dieses Mannes lag, wurde auch der Grundzug seiner dramatischen Dichtungen, in denen ein

ſtarkes und vielbewegliches Gemüth ſich offenbart und ein ernſter, kräftiger Sinn das Leben ergreift. Man hat dieſen Dichter zuweilen früher mit Shakſpeare verglichen, beſonders iſt dies von Elias Schlegel geſchehen, der eine eigene Abhandlung darüber „Vergleichung Shakſpeare's und A. Gryphius" (im dritten Bande ſeiner Werke, Kopenhagen und Leipzig, 1764) geſchrieben. Dabei figurirt vornehmlich auch der ſehr äußerliche Umſtand, daß Gryphius in demſelben Jahre geboren, in dem Shakſpeare geſtorben.

Gryphius ſcheint ſich aber vielmehr das holländiſche Theater zum Muſter genommen zu haben, welches er durch ſeinen eigenen Aufenthalt in dieſem Lande kennen gelernt hatte. In den Niederlanden war die Bühne ſchon in den Zeiten der Reformation und des Abfalls der Niederlande auf einer durchaus volksthümlichen und nationalen Grundlage hervorgegangen, und die ſogenannten Rederijker oder Rhetoriker, die als zunftmäßig organiſirte Sängerſchulen die Poeſie verbreiteten, zogen auch zuerſt mit dramatiſchen Spielen in den Städten und auf dem Lande herum, und gaben darin bald theatraliſche Darſtellungen der bibliſchen Geſchichte (welche ſich ſogar Sonntags an den regelmäßigen Gottesdienſt

anſchließen durften), bald ſetzten ſie auch hiſtoriſche Begebenheiten und politiſche Vorgänge der Zeit, wie z. B. die Enthauptung von Egmont und Horn, in Scene. Aus dieſen Anfängen des niederländiſchen Volkstheaters geſtaltete ſich durch Pieter Cornelisz oon Hooft (1581 — 1647) und, namentlich durch Joost van der Vondel (1587 — 1679), eine kunſtmäßige Nationalbühne, und von Vondels mit wahrhaft dichteriſcher Kraft erfüllten, obwohl in der Beobachtung der griechiſchen Formen eingezwängten Tragödieen, deren er 16 geiſtliche und 14 weltliche geſchrieben, hat ſich ſein Gysbrecht van Amſtel noch bis auf den heutigen Tag in vaterländiſcher Anziehungskraft erhalten.

Das Vorbild der niederländiſchen Bühne wirkte in Deutſchland vornehmlich auf zwei Dichter, auf Johann Klaj oder Clajus (1616 — 1656), der Lehrer in Nürnberg und nachher Prediger in Kitzingen war, und auf Andreas Gryphius. Der von religiöſer Begeiſterung getriebene Klaj glaubte auf dieſem Wege eine Rückkehr zu den alten chriſtlichen Myſteriendarſtellungen finden zu können, und verfaßte in dieſer Abſicht nach der Weiſe der Niederländer ſein bibliſches Drama „Herodes der Kindermörder", welches er ſelbſt in Nürnberg nach dem Sonntags-

gottesdienſt vortrug. In derſelben Art dichtete er auch „den leidenden Chriſtus“ (Nürnberg, 1644), den „Engel- und Drachenſtreit“, „die Auferſtehung Jeſu Chriſti“. Aber ſei es nun, daß dieſe neue bibliſche und geiſtliche Dramatik in dem ſchon zu ſehr von klaſſiſcher und philoſophiſcher Bildung erfüllten Nationalgeiſt keine Sympathieen mehr erwecken konnte, oder daß auch die dürftige und phantaſtiſch verworrene Behandlung des Dichters ihnen keine Aufnahme mehr zu verſchaffen vermochte, es konnte dieſe Gattung wenigſtens keinen nachhaltigen Anbau in Deutſchland mehr finden.

Einen mächtigeren Anklang mußte dagegen das Streben des Andreas Gryphius finden, der mit den Erfahrungen eines reich umherbewegten Weltlebens originalen Dichtergeiſt, klaſſiſche Bildung, eine ausgedehnte Kenntniß der fremden Literaturen und das Streben nach einer großen nationalen Wirkung verband. Die in antiker Form und bibliſcher Richtung meiſterhaft geformten Stücke van der Vondels zogen ihn zu productiver Nacheiferung an, und er ergänzte und erweiterte ſein Vorbild ſowohl durch ſeine ſelbſtändige poetiſche Schaffenskraft, wie auch durch die tiefere Kenntniß der Antike, die ihm lebendig inwohnte. So iſt es merkwürdig, daß er in

dem redneriſchen Ausdruck ſeiner dramatiſchen Perſonen theilweiſe ſogar den körnigen und ſchlagenden Stil des Tacitus wiederzugeben geſucht hat. Sonſt folgt er freilich mehr dem Pathos der Tragödien des Seneca, die in dieſer Zeit ſeltſamer Weiſe einen ſo allgemeinen Einfluß auf die Sprache des modernen europäiſchen Drama's ausüben. Außerdem hatte aber Gryphius auch die italieniſchen und franzöſiſchen Dramatiker vor Augen, und wenn man denken ſollte, daß er aus allen dieſen verſchiedenartigen Einflüſſen nur ein buntſcheckiges Präparat hätte zu Stande bringen können, ſo erwies er hier ſeine ſchöpferiſche Geiſtesmacht gerade darin, daß er aus allen dieſen zum Theil ſich widerſprechenden Bildungs-Elementen den Organismus einer einheitlich in ſich beſtehenden dramatiſchen Compoſition hervorbrachte, wie ſie bis dahin in der deutſchen Poeſie noch nicht erſchienen war.

Unter ſeinen dramatiſchen Arbeiten, welche, wie es ſcheint, ſämmtlich auch zur theatraliſchen Darſtellung gelangten, ſind die drei zuerſt geſchriebenen, Leo Arminius oder Fürſtenmord (1646) in Straßburg gedichtet, Katharina von Georgien und Cardenio und Celinde, auch poetiſch die hervorragendſten und am vollendetſten in der dramati-

ſchen Form. Im Leo Arminius behandelt er die Ermordung des byzantiniſchen Kaiſers Leo durch den Aufrührer Michael Balbus in einer nicht ſehr kunſtvoll angelegten Compoſition, der jedoch einige hochtragiſche Momente nicht abzuſprechen ſind. Cardenio und Celinde iſt in dunkelglühender romantiſcher Farbenpracht gehalten, mit dem Streben einer poetiſchen und pſychologiſchen Charakteriſtik, die zugleich in einer kraftvollen und energiſchen Sprache ſich ergeht. Bemerkenswerth iſt auch die Kunſt, mit welcher der Dichter die verwickelte Handlung zuſammenzudrängen ſucht, um der antiken Einheitsregel zu genügen. In den Chören, welche Gryphius Reyhen nennt, treten namentlich in dieſem Trauerſpiel beſondere poetiſche Schönheiten hervor. In der Katharina von Georgien, welche der berühmte Schach Abas martervoll hinrichten läßt, weil ſie als Gefangene ſeiner Liebe widerſtrebt, iſt die Einheit der Zeit genau beobachtet, dagegen mit dem Ort verſchiedentlich abgewechſelt. Unbedeutend iſt der ſterbende Papinian (1659) und der kalt hiſtoriſche „Karolus Stuardus oder Ermordete Majeſtät" (1663), die Hinrichtung Carls des Erſten von England behandelnd, welche der Dichter ſelbſt erlebt hatte, und der er darum wohl eine bedeutſamere und er-

greifendere Phyſiognomie hätte abgewinnen können, als er in dieſer trocken hiſtoriſchen Darlegung ſeines Gegenſtandes gezeigt.

Unter ſeinen Luſtſpielen, welche Gryphius ſelbſt „Schimpf- und Scherzſpiele" betitelt, iſt auch heutzutage noch ſein übermüthiger Peter Squenz („Absurda Comica, oder, Herr Peter Squenz, Schauſpiel", nach Gottſched's Angabe zuerſt 1663 gedruckt) bekannt. Gryphius hat darin die in Shakſpeare's Sommernachtstraum vorkommende Geſchichte von Pyramus und Thisbe behandelt, und wenn er auch vielleicht das Shakſpeare'ſche Stück ſelbſt gar nicht kannte, das aber wahrſcheinlich ſchon durch die Engliſchen Comödianten in Deutſchland aufgeführt worden war, ſo hatte er doch bei der Bearbeitung ſeines Peter Squenz ein Stück von dem deutſchen Dichter Daniel Schwenter (1636 zu Altorf geſtorben) vor Augen, woraus er, wie er ſelbſt in der Vorrede ſagt, den Stoff entnommen.[1] Schwenter aber ſcheint entweder ein altdeutſches Faſtnachtsſpiel oder den Shakſpeare'ſchen Sommernachtstraum ſelbſt zu ſeinem Stück benutzt zu haben. Einen originellen Schwank zeichnete Gryphius in ſeinem Horribilicribrifax, worin der renommiſtiſche Soldat, der mit ſpaniſchen,

[1] Vgl. L. Tieck, Deutſches Theater II. S. XVI.

franzöſiſchen und italieniſchen Brocken um ſich wirft, und der Lateiniſch und Griechiſch ſprechende Pedant vortrefflich und in der typiſchen Manier des römiſchen Luſtſpiels charakteriſirt ſind.

Die Stücke des Gryphius haben alle eine regelmäßige Eintheilung in fünf Acte, die bei ihm Abhandlungen heißen, ſo wie er die Scenen Eingänge benennt. Eigenthümlich iſt dem Gryphius die Richtung auf das Element des Wunderbaren und Geſpenſterhaften, das in ſeinen Dramen, oft mit einer großen Kraft der Phantaſie, eine ſo hervorragende Stelle einnimmt, und bei ihm mit um ſo intenſiverer Macht auftritt, als der Dichter ſelbſt, wie aus mehreren Zügen in ſeiner Biographie erſichtlich iſt, mit einem eigenthümlichen Glauben den geheimnißvollen und dämoniſchen Elementen des Daſeins hingegeben war. Dagegen ernüchterte er auch wieder ſeine Erfindungen durch allegoriſche und didaktiſche Elemente, durch moraliſche Sprüche und ein ſentenziöſes Pathos, womit er ſeine Poeſie überfüllte.

Als Ueberſetzer lieferte er das Trauerſpiel Vondel's: „die Gibeoniter oder die ſieben Brüder", und die „Säugamme", Scherzſpiel aus dem Italieniſchen des G. Razzi, in Proſa geſchrieben.

Der bedeutenden dramatiſchen Natur des Gryphius ſcheint zwar eine durchgreifende Anerkennung und Wirkung bei ſeinen Zeitgenoſſen nicht gefehlt zu haben, aber die eigentlich populaire Dramatik jener Epoche, in welcher ſich der Lieblingsgeſchmack der Zeit frei und bunt ausprägte, beruhte in jenen ſchäferlichen Singſpielen, welche durch die Daphne des Opitz in Aufnahme gekommen waren, und die ſich als „dramatiſche Schäfereien", „Waldkomödien", und allegoriſche Feſtſpiele, die zu ihrer prächtigen Ausſtattung bald auch das Ballet herangezogen, in ungeheurer Menge zahllos verbreiteten. Die ſchäferliche Dramatik dieſer Zeit ſtellt ſich uns beſonders dar in Stücken von J. W. Lauremberg („Aquilo entführt Orithyia" und „Phineus von der Harpyie befreit", 1635), Herm. Heinrich Scherer („Daſnis und Chryſillä Liebe, Schäferſpiel", und „der Schafdieb, eine Waldcomödie", Hamburg, 1638), dem fruchtbaren geiſtlichen Liederdichter Johann Riſt, der auch als Dramatiker alle möglichen Tonarten anſchlug, und Feſtſpiele, Ballets und theatraliſche Spiele aller Art [illegible] Beſtellung der Fürſten und der Schauſpielertruppen ſchrieb („Perſeus, Tragödie", Hamburg, 1634, „Wallenſtein", 1647, „das friedewünſchende Deutſchland", Hamburg, 1647, „das

friedejauchzende Deutſchland", Nürnberg, 1653, „Depositio Carunti typogr., Luſt- und Freudenſpiel", 1654), von Michael Schneider, dem geiſtlichen Liederdichter Georg Neumark („Neuſcher Liebesſpiegel", Thorn, 1649, „der hochbetrübt verliebte Hirte Pyrtillus", Königsberg, 1649, auch „politiſche Geſprächſpiele", Weimar, 1662), Siegmund von Birken, Jacob Schwieger („die verführte Schäferin", 1660, „Filidors des Dorferers I. Theil der Trauer-, Luſt- und Miſchſpiele", Rudolſtadt, 1665, „Ermelinde", Rudolſtadt, 1665, „die Wittekinder", Jena, 1666), David Schirmer, der ſchon eine Ballet-Oper ſchrieb („Ballet von dem Paris und der Helena", Dresden, 1650).

Der Geſchmack an dieſen Spielen wurde auch poetiſch durch die literariſchen Geſellſchaften dieſer Zeit, durch die Pegnitzſchäfer, die Fruchtbringenden und wie ſie ſich ſonſt nennen mochten, gefördert und ausgebreitet. Ferner ließ ein phantaſtiſch verworrener Sinn, wie er ſich der Deutſchen in und nach der Periode des dreißigjährigen Krieges auf die ſeltſamſte Weiſe bemächtigte, und die innere Zerfahrenheit des ganzen Nationallebens charakteriſtiſch bekundete, (wie denn Phantaſterei immer das entſchiedenſte Zeichen geiſtiger Schwäche und äußerer Haltungs-

losigkeit ist), diese dramatischen Wunderlichkeiten immer üppiger gedeihen. Drittens war es das Vergnügen der Höfe, welches in diesem Jahrhundert auch in Deutschland seine ästhetischen Anforderungen stellte, und die dramatischen Mischgattungen: Festspiel, Ballet und Oper, in seine auch durch den reichsten Prunk der Ausführung belohnten Dienste nahm. In den Hofkreisen selbst konnte man der Versuchung nicht widerstehen, Komödie zu spielen, und es kamen dort um diese Zeit die sogenannten Wirthschaften in Mode, wie man die Aufführung extemporirter Maskenspiele bei Hofe bezeichnete, in welchen selbst die höchststehenden fürstlichen Personen Rollen zu übernehmen pflegten.[1] In einem freien Gegensatz dazu lief auch in den unteren abgeschlossenen Kreisen des Volkslebens ein bunter Faden dramatischer Production fort, die sich behaglich und genügsam auf den Puppentheatern einspann, und dort die eigenthümlichen Marionettenspiele des Don Juan, Doctor Faust, Genovefa, Burggeist, Stiefmutter, Prinzessin mit dem Schweinerüssel u. s. w. in großer Anzahl erschuf. Diese dramatische Volksproduction, welche sich durch den vornehmen Pomp der schäferlichen und höfischen

[1] Franz Horn, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit der Deutschen II. 234 flgd. — Flegel, Geschichte des Grotesken 241.

Dramatik nicht irre machen ließ, schöpfte ehrlich und sinnig an den Quellen der Volkssage, und gestaltete daraus oft so kräftige, drastische und bedeutungsvolle Züge, wie sie das Kunstdrama auf allen Stufen seiner Bildung hätte brauchen können. Eine literarhistorische Untersuchung über die Geschichte des deutschen Puppenspiels, das noch wenig aufgeklärt ist, würde in jedem Betracht eine lohnende Arbeit sein.

Diese seltsam durcheinander geworfenen Zustände deutscher Dramatik im siebzehnten Jahrhundert konnten auch durch die Bestrebungen der zweiten schlesischen Dichterschule (1670—1700) nicht auf eine höhere Staffel und zu einem einheitlichen productiven Charakter heraufgehoben werden. Der Dramatiker dieser Schule ist Caspar Daniel von Lohenstein (1635—1683), dessen poetische und in der Literaturgeschichte besonders mit seinem Namen gestempelte Manier vornehmlich in der Lyrik und in seinem großen Roman Arminius und Thusnelda sich verewigt hat. In seinen dramatischen Arbeiten, in denen er dem Gryphius nachzufolgen strebte, konnte er nur den Charakter desselben übertreiben und phantastisch verzerren, aber nicht seine ursprünglich vorhandene großartige Kraft erreichen. Seine erste

Tragödie: Ibrahim Baſſa[1] iſt eine Knabenarbeit, welche im funfzehnten Lebensjahre des Dichters entſtanden, jedoch in einer theilweiſe ſchönen und bilderkräftigen, noch keineswegs überladenen Sprache gehalten iſt. Den Stoff entnahm er aus einem franzöſiſchen Roman des Scudéry, welcher Autor überhaupt auf die deutſchen Schriftſteller der damaligen Zeit manchen Einfluß übte. Seine folgenden Stücke ſind: Cleopatra (1661), Agrippina und Epicharis (1665), welches mit den ſcandalöſeſten und grauſamſten Scenen überfüllte Stück der Dichter einer Herzogin in Schleſien zueignete, weil, wie er ſagt, die Laſter der Agrippina nirgend beſſern Schutz, als bei den Tugenden der durchlauchtigen Frau finden könnten; Sophonisbe, 1666 zur Vermählung Leopolds des Erſten mit der Infantin von Spanien geſchrieben, worin Dido im fünften Act den Untergang Carthago's, die Herrlichkeit der öſterreichiſchen Monarchie und die Vermählung des Kaiſers mit der Infantin prophezeiht; Ibrahim Sultan, 1673, ebenfalls ein Feſtſpiel zur Vermählung Leopolds mit der Erzherzogin Claudia Felicitas.

[1] Abgedruckt in Tieck's deutſchem Theater II. Vgl. Vorrede XIX.

## 3. Oper und Ballet.

Es wollte ſich alſo auch durch die begabteſten Geiſter Deutſchlands kein Nationaltheater in dieſer Zeit geſtalten, ſondern das barbariſche Allerlei der Zuſtände, welches die ganze Epoche charakteriſirte, drückte ſich vornehmlich auch in dieſen verworrenen dramatiſchen Verſuchen aus. Bemerkenswerth trifft damit die in dieſem Jahrhundert immer mehr überhand nehmende Vorliebe für Oper und Ballet, und die ebenſo prunkvolle als productive Pflege derſelben, bei den Deutſchen zuſammen. Dieſe Gattungen, die wir zuerſt in Italien als Ausgeburten und Symptome kranker geſellſchaftlicher und politiſcher Verhältniſſe haben auftreten ſehen, begegnen uns hier in Deutſchland abermals als dieſe anſpruchsvollen Zwitterbildungen einer zu keinem wahren Inhalt gelangenden Zeit.

Das ſich mit dem Ballet verbindende Singſpiel, welches der luxuriöſe Hofbedarf mehr und mehr zur vollſtändigen Oper ausbildete, hatte beſonders an dem churfürſtlichen Hofe in Dresden eine ergiebige Stätte gefunden. Dort war ſogar „ein Ballet der Glückſeligkeit“ (1655) und ein „Ballet der Natur“ (1662) an verſchiedenen Hoffeſten zur Aufführung

gekommen. Bei allem Pomp und den künſtlichſten und feenhafteſten Maſchinerieen und Verwandlungen, mit welchen dieſe Opern- und Balletdarſtellungen in Scene gingen, und worin ſie hinter der neueſten Bühnenkunſt in dieſer Hinſicht nicht zurückgeſtanden zu haben ſcheinen, muß doch der Eindruck dieſer Aufführungen um ſo wüſter geweſen ſein, da die Kunſt der Muſik, auf welche zur Verbindung dieſer buntſcheckigen und unſinnigen Elemente gerechnet werden mußte, in dieſer Zeit in Deutſchland noch im erſten Beginn der Entwickelung ihrer Mittel begriffen war. Dramatiſche Muſik wurde zwar jetzt von allen Seiten gemacht, und gedieh beſonders in Hamburg durch den Kapellmeiſter Theil, welcher die Opern: „der erſchaffene, gefallene und aufgerichtete Menſch" (1617) und „Orontes, der verlorene und wiedergefundene Prinz aus Candia" componirte, Reinhard Kayſer aus Sachſen, von dem 116 Singſpiele und Opern mit Muſik verſehen wurden, und welchen beſonders die fruchtbaren Operndichter Chr. H. Poſtel (Verfaſſer von 25 Operntexten), Chr. Fr. Hunold („Singſpiele", Hamburg, 1704, „theatraliſche Gedichte", Hamburg, 1715) und Barthol. Feind unterſtützten, welcher letztere auch eine an intereſſanten Angaben reiche Abhandlung über die Oper ſeiner

Zeit (vor der Sammlung seiner Gedichte) schrieb und darin schon auf Shakspeare als auf den großen englischen Tragikus hinweist. Außerdem ist auch hier schon Händel zu nennen, der Director des Hamburger Orchesters wurde, und hier seine ersten Jugendopern „Almira", „Florinde", „Nero" aufführen ließ.

Es ist überhaupt überraschend, gerade Hamburg in dieser Zeit als einen Hauptsitz des deutschen Opernwesens zu erblicken. Das dortige Opernhaus war von Gerhard Schott im Jahre 1678 gegründet worden, und man rühmte es seinen ausgebildeten Decorations-Einrichtungen nach, daß es die Seiten-Coulissen neunundzweißig Mal, die Mittel-Decoration aber etliche hundert Mal habe verändern können.[1] Hamburg erwies sich aber auch darin als die Stadt der materiellen Wirklichkeit, daß es in seinen Operndarstellungen nicht bloß alle Effecte der Götter- und Schäferwelt verbrauchte, sondern auch sogar die „Hamburger Schlachtzeit" unter diesem vielversprechenden Titel in eine Oper fügte, indem darin in durchaus musikalischer Ausführung Ochsen eingekauft, geschlachtet und verzehrt werden. Diese überragenden Hamburger Theaterbestrebungen fachten aber schon damals einen tendenziösen Theaterstreit an, welchen

[1] Alt, Kirche und Theater S. 368.

der Paſtor an der St. Jacobikirche in Hamburg, Dr. Anton Reiſer, durch ſeine Schrift: Theatromania oder die Werke der Finſterniß in den öffentlichen Schauſpielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidniſchen Scribenten verdammt" (1681) veranlaßte. Dieſer von beiden Seiten heftig und vielfach geführte Kampf wurde von dem Hamburger Theater-Unternehmer Schott, der ſich in einer eigenen Schrift („Vier Bedenken von Opern") vertheidigte, ſo weit getrieben, daß man ſich endlich an die Univerſitäten Wittenberg und Roſtock um ein Gutachten wendete, welches theilweiſe, namentlich hinſichts des Gebrauchs religiöſer Stoffe, zu Gunſten der Oper ausfiel, wogegen auch wieder einzelne Stücke als unſittlich und verwerflich bezeichnet wurden.[1]

---

## 4. Die deutſchen Schauſpielergeſellſchaften im ſiebzehnten Jahrhundert.

Ein günſtigerer Boden für das künſtleriſche Gedeihen dramatiſcher Poeſie ſchien freilich gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts durch feſtere Organiſa-

[1] Alt. Kirche und Theater S. 579.

tionen des deutschen Schauspielerwesens gewonnen zu werden. An die Stelle der umherstreifenden Komödianten, welche durch ausschweifendes und verächtliches Treiben das ganze Handwerk in übeln Verruf beim Volke gebracht hatten, waren allmählig regelmäßig eingerichtete Gesellschaften getreten, die sich aus gebildeten und kunsteifrigen Mitgliedern zusammensetzten. Vornehmlich wurden jetzt die Universitäten die beste Ergänzungsquelle für den Schauspielerstand, und in Königsberg hatte Andreas Gartner (1646) aus lauter Studenten eine Schauspielergesellschaft gebildet, mit welcher er in Hamburg sehr erfolgreiche Vorstellungen gab. So stiftete auch der gekrönte Poet von Sonnenhammer nach der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts eine solche Gesellschaft gebildeter Schauspieler, ferner Treu, dessen erster Schauspieler Johann Lassenius war, der später Doctor der Theologie und dänischer Hofprediger wurde.

Die bedeutendste Schauspielergesellschaft aber entstand durch den Magister Johann Veltheim (seit 1669), der mit seiner größtentheils aus Studenten gebildeten Truppe abwechselnd in Leipzig, Nürnberg, Breslau und Hamburg spielte. Diese fast zu einem europäischen Ruf gelangte Truppe, welche später auch den Titel der „Königlich Polnischen und Churfürst-

lich Sächsischen Hofkomödianten" erhielt, war in der That die erste in Deutschland, welche künstlerische Erfolge auf den Brettern hervorrief und höhere Wirkungen mit der Bühne im Auge hatte. Je bedeutender die darstellenden Talente waren, die sich hier schon vereinigt hatten, um so fühlbarer mußte freilich der Mangel an einem nationalen dramatischen Repertoir werden, und so drängte hier zuerst das praktische Bedürfniß der deutschen Bühne nach dem Auslande, besonders aber nach dem französischen Theater, hin. Nicht eine geckenhafte Ausländerei der deutschen Nation war es, welche hier zur Nachahmung und Herübernehmung des fremden Geisteseigenthums trieb, sondern es mußte, da die nationale Production hier gänzlich im Stich ließ und jedenfalls zu schwach war, zu dem Fremden gegriffen werden, wenn nicht diese ganze Seite der künstlerischen Bildung von vorn herein aufgegeben und unbefriedigt bleiben sollte. Die Veltheim'sche Truppe bewies in dieser Hinsicht einen sehr guten Tact, indem sie ihr Repertoir durch Uebersetzungen ausländischer Bühnenwerke bestellte, wobei sie vornehmlich nach den Franzosen, aber auch nach Spaniern, Italienern, Niederländern griff. Veltheim besorgte sich selbst eine Uebersetzung der prosaischen Stücke Molière's, die er auch 1694 im

Druck erſcheinen ließ. Außerdem überſetzte Georg Greſſlinger (aus Regensburg, kaiſerlicher gekrönter Poet, und Notar zu Hamburg) Corneille's Cid, ſeltſamer Weiſe als „Tragikomödie" (Hamburg 1650), und Lope de Vega's verwirrten Hof (Hamburg 1656), Chriſtoph Kormart den Polyeuct (1669), ein Anderer die Horazier (1662), und ein Pegnitzſchäfer (1724) den Cinna des Thomas Corneille, der ſeinem großen Bruder nicht ſehr ebenbürtig nachgeeifert hatte. Einen glücklichen Wurf hat die Veltheim'ſche Truppe auch in der Aneignung jener Entwürfe zu der italieniſchen Stegreif-Komödie (Commedia dell' Arte), welche ſie aus dem Théâtre italien von Gherardi aufnahm und benutzte, und die, in Erweckung der inneren productiven Kräfte des Schauſpielers, gewiß eine gute theatraliſche Schule abgeben konnte. Zur luſtigen Rolle beſtimmte Veltheim einen Courtiſan, wie am ſpaniſchen Hof die luſtigen Cavaliere genannt wurden. Dieſe Figur wurde in Wien, wo die Stegreif-Komödie ihre weitere und vollſtändigere Ausbildung erhielt, durch Stranitzky (1708) zum vollkommenen deutſchen Hanswurſt conſtituirt, der aber dem italieniſchen Harlekin in Kleidung und Geſtalt durchaus ähnlich werden mußte, weil Stranitzky fand, daß er nur da-

durch dem von ihm eingeführten deutſchen Theater in Wien neben dem italieniſchen Eingang verſchaffen konnte.[1]

Ihre Trauerſpiele gab die Veltheim'ſche Truppe gewöhnlich unter der pomphaften Firma der Haupt- und Staats-Actionen, verſtand darunter jedoch eigentlich vorzugsweiſe Ueberſetzungen ſpaniſcher Originalſtücke, die denn auch wohl mit deutſchen Zuſätzen mannigfach verſehen und noch effectvoller überladen wurden.

Wie die Stranitzky'ſche Geſellſchaft in Wien nach dem Muſter der Veltheim'ſchen ſich gebildet hatte, ſo entſtanden nach demſelben höheren Typus auch die „Merſeburgiſche Bande" des Herm. Heinr. Richter (1695), die Elendſohn'ſche Truppe, die Haak'ſche, die Donner-Spiegelberg'ſche, aus welcher die beſonders durch ihre Verbindung mit Gottſched berühmt gewordene Geſellſchaft der Friederike Karoline Neuberin hervorging. —

[1] Eichhorn, Geſchichte der Literatur IV. 2. Abth. S. 961.

## 5. Die französische Regelmäßigkeit und die deutsche Correctheit.

Eine Reaction gegen den in der Lohenstein'schen Schule verbreiteten Formen- und Gedanken-Schwulst, dem freilich eine innere productive Grundlage von Poesie nicht abzusprechen war, hatte sich gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts schon durch den Dichter Chr. Weise aus Zittau (1642—1708) angekündigt, und durch ihn sowohl im Drama als im Roman auf eine im Grunde nur mittelmäßige Weise, die in poetischer Hinsicht dem zu Verdrängenden durchaus nicht ebenbürtig war, verfochten. Seine 32 Theaterstücke sind in verschiedenen Sammlungen zerstreut[1]; auch erschienen einzeln von ihm: Der bäurische Machiavellus (Zittau 1679, Erfurt 1724), Markgraf von Ancre (Leipzig 1681). Weise verfaßte schon eine „Theatralische Sittenlehre" (Zittau 1719), von der wir aber nichts als diese Anführung kennen. —

Eine regelmäßige Gestaltung des deutschen Theaters wurde zuerst durch den Heroen aller wässerigen

[1] Im Politischen Redner (Leipzig 1677). Überflüssige Gedanken der grünenden Jugend (Leipzig 1680). Zittauisches Theatrum (Leipzig 1683). — Vergl. über ihn Gottsched. Nöthiger Vorrath zur deutschen dramatischen Dichtkunst I. 242. II. 263.

Correctheit, Johann Chriſtoph Gottſched (1700 bis 1766), in einer ſyſtematiſchen Verbindung mit dem franzöſiſchen Claſſicismus erſtrebt. Gottſched, der ſchon als Jünger der Wolfiſchen Philoſophie die ganze geiſtige und erſcheinende Welt nur in einem abgeſchachtelten Formalismus brauchen konnte, ſah denſelben hinſichtlich der Bühne am vollendetſten und nachahmenswertheſten ausgedrückt in jener claſſiſchen Manier der Franzoſen, wie dieſelbe ſich in den drei Einheiten und in Allem, was ſonſt typiſch zu ihr gehörte, conſtituirt hatte. Er machte ſich deshalb in beſter Abſicht an die Arbeit, die dramatiſche Poeſie der Franzoſen in Uebertragungen auf die deutſche Schaubühne zu verpflanzen, wobei freilich namentlich die Arbeiten der franzöſiſchen Tragiker, welche ihm unter die Hände kamen, manches Stück Leben laſſen mußten, denn die Idioſynkraſie, welche er gegen allen höheren poetiſchen Schwung in ſich trug, durfte nicht nur in ſeinen eigen gedichteten Arbeiten frei ſchalten und walten (ein Beiſpiel davon ſein Trauerſpiel: Der ſterbende Cato, 1732; 10. Aufl. 1757), ſondern er ließ ſie auch bösartig an den fremden Dichtern aus, denen er allen unnützen Aufwand an Poeſie aus ihren Werken herausſtrich. Seine poetiſch eigentlich beſſer und feiner organiſirte Frau half ihm

dabei als getreuliche Mitarbeiterin, indem sie sowohl wacker aus dem Französischen wie aus dem Englischen übersetzte, als auch selbst vier Lustspiele und ein Trauerspiel Panthea in der von Gottsched heilig gesprochenen deutsch correcten und französisch regelmäßigen Manier verfaßte.

Die Gottsched'schen Theaterbestrebungen fanden einen Moment lang beim deutschen Publikum in der That Aufnahme und Zustimmung. Auch hatte er das Glück, von der Neuberin, einer berühmten Schauspielerin, welche seit 1728 das Leipziger Theater (mit einem ihr ertheilten Privilegium) leitete, als unbedingte Autorität anerkannt und auch praktisch befolgt zu werden. Eine seiner theatralischen Hauptabsichten war längst gegen den Hanswurst gerichtet gewesen, der ihm auf der deutschen Bühne anstößig war und gegen welchen er sich sowohl aus Correctheitsgefühl wie aus gelehrter Vornehmthuerei sträubte. Es gelang ihm auch, die Neuberin in seine Pläne gegen den Harlekin hereinzuziehen, und die Verbannung desselben vom Theater wurde im Jahre 1737 feierlich ausgesprochen.[1]

[1] Seine kritischen Gründe gegen den Hanswurst entwickelte Gottsched in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst", und bringt dabei Manches gegen die Anwendung dieser „phantastischen Person" vor, was nicht ganz bedeutungsleer ist.

Man würde jedoch dem vielfach geſchmähten Gottſched, deſſen Verdienſte als Literarhiſtoriker und Sammler ihren Werth behalten, Unrecht thun, wenn man ihn bei ſeinen Theaterbeſtrebungen gänzlich in Ausländerei befangen halten wollte. In ſeinem „Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt“ hat er es nämlich an mehreren Stellen ausdrücklich ausgeſprochen, daß die Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen nur einen Uebergang zu beſſern nationalen Productionen bilden ſollen. Er ſagt unter Anderm: „Wir Deutſchen haben uns ſo lange mit Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen beholfen, bis wir allmählig Poeten bekommen haben, die ſelbſt was Regelmäßiges machen können. In meiner Schaubühne[1] habe ich ihnen nunmehr auf die zwanzig und mehr Muſter von der guten Art vorgeleget; wenn ſie ſich den Geſchmack nach dieſen bilden, ſo werden ſie auf keinen unrechten Weg gerathen. Es ſind auch bereits mancherlei Proben von guten Köpfen gemacht worden, die man an verſchiedenen Orten mit Beyfall aufgeführt hat. Es kömmt nur darauf an, daß unſere großen Herren ſich endlich einen Begriff von deutſchen Schauſpielen bei-

[1] Gottſched's Deutſche Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten, 1741–1745, 6 Theile, enthält Stücke von Gottſched und ſeiner Frau, von Pitſchl, Quiſtorp, Grimm u. A., beſonders aber eine große Anzahl überſetzter franzöſiſcher Tragödien.

bringen lassen: denn so lange sie nur in ausländische Sachen verliebt sind, so lange ist nicht viel zu hoffen. Etliche von unsern Komödianten haben ihre Schaubühne allbereit bei vielen Kennern, durch die ordentlichsten und auserlesensten Stücke, beliebt gemacht. Selbst in Wien hat man schon angefangen, einen Geschmack an regelmäßigen Stücken zu bekommen: und unsers Durchl. Kön. Churprinzen und der Kgl. Churprinzessin Hoheiten, haben sie verschiedene mal ihrer Gegenwart gewürdiget. Ich schweige, was in andern großen Städten, auf verschiedenen Gymnasien und Schulen in ganz Deutschland geschehen ist: und wenn sie fortfahren, so wird mit der Zeit auch in diesem Stücke Deutschland den Ausländern nichts nachgeben dörfen." —

Da es übrigens um diese Zeit im deutschen Nationalleben selbst keine eigenthümlichen Quellen für die dramatische Production gab, so hatte die Aneignung der französischen Dramatik auf dem deutschen Theater schon um deswillen auch ein berechtigtes Moment gefunden, weil auf diesem Wege sich auch die einheimische Gesellschaftssprache, der es noch an aller Ausbildung gebrach, allmählig gefälligere und beweglichere Formen erschaffen konnte.

Wenn man sich nach den „guten Köpfen" um-

ſieht, auf welche Gottſched in ſeiner kritiſchen Dichtkunſt als auf die Hoffnungen des deutſchen Theaters hinweiſen konnte, ſo möchte unter dieſen zuerſt Johann Elias Schlegel (1718—1749) zu nennen ſein, der freilich im Grunde nicht viel mehr productives Talent als Gottſched ſelbſt beſaß, dem aber wohl eine höhere poetiſche Bildung, die außer an den Franzoſen auch an den Griechen ſich genährt hatte, zu Gebote ſtand. Auch Schlegel iſt eigentlich nur ein Nachahmer der franzöſiſchen Manier, die er in ſeiner Tragödie Herrmann (1743), welche gewöhnlich als ſein beſtes Stück angeführt wird, mit dem ziemlich lebendig herausgetretenen nationalen deutſchen Element in Verbindung bringt. Seine Tragödien, unter denen auch Canut, die Trojanerinnen und Lucretia zu nennen ſind, und die der Dichter ſelbſt einer fortdauernden Feile und Umarbeitung überwarf, verrathen das Streben nach großer tragiſcher Compoſition und Charakteriſtik und nach einem harmoniſchen Versbau, können aber einem über die Höhe des momentanen Zeitgeſchmacks hinausgehenden Maßſtab nicht genügen. Als Luſtſpieldichter ſuchte er ſich an das Vorbild Molière's zu halten, und franzöſirt auch in dem Ton der Lebensdarſtellung ſelbſt. Sein „Triumph der guten Frauen" fand in ſeiner Zeit

außerordentlichen Beifall; seine anderen Lustspiele: der geschäftige Müßiggänger, der Geheimnißvolle, die stumme Schönheit, sind ziemlich frostiger und langweiliger Natur.

In einem verwandten Streben zeigt sich Johann Friedrich Freiherr von Cronegk (1731—1758), der zwar als Dichter in vieler Beziehung unter Schlegel steht, aber in manchen seiner Poesieen schon einen freieren Weltton hat. Als im Jahre 1757 in einer patriotischen Anwandlung der Berliner Buchhändler und Schriftsteller Nicolai einen Preis von 50 Thalern für das beste deutsche Trauerspiel aussetzte, um das Emporkommen der dramatischen Poesie in Deutschland dadurch zu fördern, gewann Cronegk mit seinem Codrus diesen Preis, obwohl die Nachrichten von seinem Siege ihn nicht mehr am Leben antrafen. Das Stück hat aber nur das Interesse gebildeter Regelmäßigkeit, und außerdem eine wortprunkende rhetorische Kälte, die es heutzutage ganz ungenießbar macht. Mehr dramatische Handlung hat sein Olinth und Sophronia, welches Lessing in der Dramaturgie beurtheilte. Seine Lustspiele „der Mißvergnügte und der Mißtrauische" sind dürftige Jugendarbeiten.

Unter allen diesen Talenten, welche eine Mittel-

ſtufe dramatiſcher Bildung in Deutſchland bezeichneten, war vielleicht Joachim Wilhelm v. Brawe (1738—1758) das bedeutendſte, aber die höheren Hoffnungen, welche das deutſche Theater auf ihn hätte ſetzen können, wurden durch ſeinen in früheſter Jugend erfolgten Tod unterbrochen. Sein Freigeiſt und ſein Brutus (beide Stücke herausgegeben von Leſſing, Berlin 1768) haben eine wahrhaft poetiſche Anlage, ächt dramatiſche Erfindung, originale Kraft der Sprache und der Leidenſchaft. Im Brutus machte er auch zuerſt den Verſuch, den reimloſen Jambus für die dramatiſche Darſtellung einzuführen und dieſelbe dadurch der Rede des wirklichen Lebens anzunähern.

Andere Beſtrebungen, dem deutſchen Theater aufzuhelfen, miſchten ſich aus verſchiedenartigen Beſtandtheilen. Der umherziehende Schauſpieler Johann Chriſtian Krüger (1722—1750) trachtete nach dem Ruhm, der deutſche Molière zu werden, verfolgte dieſe Bahn jedoch im Niedrig-Komiſchen und auf eine allzuplatte Weiſe. („Die Geiſtlichen auf dem Lande", „der blinde Ehemann", „die Candidaten".)

Die vier Luſtſpiele von Chriſtoph Fürchtegott Gellert („die Betſchweſter", „die zärtlichen Schweſtern", „das Loos in der Lotterie", „die kranke

Frau") ſpiegeln nicht die glücklichen und volksthümlichen Seiten dieſes kernhaften Dichters wieder, ſondern ſind mit etwas pedantiſcher Galanterie ausſtaffirt, die gerade dieſem Dichter nicht gut zu Geſichte ſteht. Doch verdient es Anerkennung, daß ſich Gellert in ſeinen Luſtſpielen ſchon ganz auf den deutſchen Boden ſtellte und die fremden Charaktertypen verſchmähte.

Eine vielfältige dramatiſche Productivität entwikkelte der Leipziger Kreisſteuer-Einnehmer Chriſtian Felix Weiße (1726—1804), der ſchon die Alleinherrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks auf dem deutſchen Theater dadurch brach, daß er ſich der engliſchen Bühne zuwandte, und an den Meiſterwerken derſelben ſich dramatiſch zu bilden ſtrebte. Doch kann die Art, wie er Shakſpeare's Romeo und Julia zerarbeitete, ſeinem geſunden Geſchmack und ſeiner poetiſchen Bildung nicht zum ſonderlichen Ruhm gereichen. Der altväteriſche Ton ſeiner Luſtſpiele („die Matrone von Epheſus", 1751, „die verwandelten Weiber", 1752, der Zankapfel zwiſchen ihm und Gottſched) konnte auch nur im erſten Moment ihres Erſcheinens anſprechen. —

## 6. Die Fortbildung des deutſchen Drama's ſeit Leſſing.

Die großartigen Anläufe zur Gründung eines deutſchen Nationaltheaters, welche durch Leſſing, Goethe und Schiller in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts aus umfaſſenden und idealen Abſichten unternommen wurden, werden in der Geſchichte des deutſchen Geiſtes immer von hohem Intereſſe bleiben; ſie haben aber mehr eine wiſſenſchaftliche und allgemein geiſtige Bedeutung, als daß ſie für Theater und Drama ſelbſt wirklich als eine Grundſteinlegung betrachtet werden könnten, auf der eine große Reihe lebendiger und eigenthümlicher Erſcheinungen, wie ſie bei andern Völkern dies Gebiet als ſolches bezeichnen, aufgeführt worden wäre. Die Schöpfungen Leſſing's, Goethe's und Schiller's hat die Nationalliteratur aufgenommen, und ſie müſſen in dieſer ihre dauernde Stelle und Würdigung finden, nachdem ſie auf der deutſchen Bühne nur als Momente einer vorübergehenden Erhebung zum Ideal und zur höheren Geſtaltung erſchienen waren, in welcher Bedeutung ſie nicht durchgreifend Raum finden konnten, ſondern bald der allgemeinen trivialen Sphäre des deutſchen Bühnenweſens, welche die

herrſchende bleibt, ſich unterordnen mußten. Dieſe beſten und edelſten Geiſter unſerer Nation verwandten auf die Wirkungen der Bühne einen reichlichen Theil ihrer Zeit und Kräfte, und gingen mit einigen ruhmreichen Leiſtungen aber mit noch viel mehr ſchmerzlichen Enttäuſchungen und Kraftverluſten aus dieſen Beſchäftigungen hervor, die in Deutſchland immer nur mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit edel und geiſtig bedeutſam erhalten werden konnten. Es mußte ſich immer bald zeigen, daß ſolche Talente, wie Iffland und Kotzebue waren, bei weitem beſſer ſich dazu eigneten, die deutſche Bühne in Beſitz zu nehmen und zu beherrſchen, da dieſe aus der innerſten gemeinen Natur des deutſchen Theaterpublikums ſchöpften, es bei allen ſeinen trivialen Bedürfniſſen, armſeligen Rührungen und ſeinem particulairen Familien-Egoismus zu ergreifen verſtanden, und ihm darum eben dieſen wohlthuenden Kitzel der Selbſtbefriedigung an dem eigenen Nichts verſchafften, der ihm durch ein Hinausführen auf das ideale und hiſtoriſche Gebiet des höheren Drama's nicht erſetzt werden konnte. Es iſt wahr, daß Leſſing's Emilia Galotti, zum Theil auch wohl ſeine Minna von Barnhelm, Goethe's Götz von Berlichingen, Egmont, Clavigo, Taſſo, Iphigenia, Fauſt, und die

Mehrzahl der Schiller'schen Dramen, manche die deutsche Nation hinreißende und begeisternde Vorstellung auf den deutschen Bühnen erlebt haben, aber sie konnten unserm Theater keinen das ganze Gebiet umfassenden und ihm einen productiven Raum eröffnenden Charakter aufdrücken. So ist es gekommen, daß diese Heroen unserer dramatischen Literatur auf der deutschen Bühne durchaus keine Heimath haben und mit derselben nur noch in einem ganz zufälligen Zusammenhang stehen, wozu auch die Theater-Directoren in der Einrichtung ihres Repertoirs eifrig genug das Ihrige thun. Die Werke Lessing's, Goethe's, Schiller's, und aller Derer, die ihnen in höheren dramatischen Gestaltungen nachgestrebt, wie Heinrich von Kleist, Immermann, Zacharias Werner, stehen da, wo sie noch zur Aufführung gebracht werden, immer nur als einzelne, nebenher geduldete, zuweilen aus einer Anwandlung von Scham- und Ehrgefühl hervorgezogene Ausnahmen des Repertoirs da, auf dem sie sich aber schon um deswillen nicht erhalten können, weil es in der heutigen Schauspielkunst schon fast gänzlich an ausreichenden Talenten zu einer würdigen Darstellung des höheren Drama's gebricht. Das deutsche Theater hat sich dadurch allmählig von dem eigentlichen

Grunde der höheren Nationalbildung abgelöst und kann darum auch in keinem Betracht mehr auf dieselbe zurückwirken, sondern es bildet jetzt ein für sich bestehendes, besonderes Bereich der gesellschaftlichen Zerstreuung, das seinen eigenen Regeln und Conventionen folgt und dieselben namentlich auch an die Stelle der Poesie selbst gesetzt hat. Die neuesten Zeittendenz-Stücke haben aber diesen verlorenen Zusammenhang mit der allgemeinen Bildung der Nation nicht wieder herzustellen vermocht, ebenso wenig aber die auf die deutsche Literaturgeschichte gepfropften Dramen, welche mindestens stofflich, obwohl doch immer ohne eigentliche dramatische Kraft, das Bedürfniß an den Tag gelegt haben, die Bühne wieder in ein würdigeres Verhältniß zu den geistigen Elementen und Besitzthümern der Nation zu bringen.

Das allgemeine Verhältniß Lessing's, Goethe's und Schiller's zur dramatischen Poesie und zu dem künstlerischen und geistigen Begriff derselben haben wir schon in der Einleitung dieses Werkes betrachtet.[1] Lessing wurde schon nach einem Jahre mit der Idee eines deutschen Nationaltheaters fertig, die er beim Antritt seiner Dramaturgenstelle in Hamburg

[1] Vergl. die ausführlichere Darstellung in der Allgemeinen Literaturgeschichte von Th. Mundt II. Band.

mit frischer Begeisterung ergriffen hatte. Eine bessere Wendung der dramatischen und theatralischen Dinge in Deutschland schien die Begründung des neuen Hamburger Theaters, unter der Direction von Löwen (der zugleich den Schauspielern Vorträge über Schauspielkunst und Mimik gehalten hatte) versprechen zu wollen. Aber doch mußte Lessing seine in Beziehung zu diesem Theater unternommene Dramaturgie nach Jahresfrist mit folgenden Worten schließen: „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen: Nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: Und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen konnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen! Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die

unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzoſen!"

Bei dieſem Ultimatum Leſſing's über deutſches Drama und Theater iſt es nun bis auf den heutigen Tag in voller Richtigkeit verblieben. Es hat ſich wenig oder gar nichts an dieſem geiſtigen und ſachlichen Verhältniß des deutſchen Bühnenweſens geändert, nur daß heutzutage nicht bloß der ſittliche Charakter der Nation, auf den Leſſing ausſchließlich die Unmöglichkeit einer deutſchen Nationalbühne bezieht, ſondern auch das politiſche Nationalleben dabei weſentlich in Betracht gekommen iſt. Selbſt die ſittliche Anſchauung der Bühne, mit der bei Leſſing auch noch ihre künſtleriſche Seite zuſammenfällt, konnte ſich nicht einmal auf die originale Kraft und auf das nationale Ehrgefühl des deutſchen Volkscharakters ſtützen. Leſſing hatte in ſeiner Zeit beſonders die ſittliche und ethiſche Bedeutung der dramatiſchen Poeſie herauszuarbeiten, da dieſe von der theologiſchen Moral jener Epoche, namentlich in dem bekannten Hamburger Theaterſtreit, ſo ſtarke und von ziemlich populairer Wirkung begleitete Angriffe erfuhr. Die in Bremen (1768) erſchienenen Luſtſpiele eines Predigers in Bergedorf, Namens Schloſſer, hatten zu dieſem Streit Veranlaſſung gegeben, der beſonders darüber

geführt wurde: ob dramatiſche Arbeiten, wie auch der Beſuch des Theaters ſelbſt, mit den Pflichten des geiſtlichen Standes vereinbar ſeien?' Den Hauptſchlag in dieſer Polemik führte die Schrift des Hamburger Paſtors Götze: „Theologiſche Unterſuchung der Sittlichkeit der heutigen deutſchen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage: ob ein Geiſtlicher, inſonderheit ein wirklich im Predigtamt ſtehender Mann, ohne ein ſchweres Aergerniß zu geben, die Schaubühne beſuchen, ſelbſt Komödien ſchreiben, aufführen und drucken laſſen, und die Schaubühne, ſo wie ſie jetzt iſt, vertheidigen und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen und der guten Sitten anpreiſen könne?" (Hamburg, 1769.) Wenn man aber dieſe Schrift des vielverrufenen Autors heut noch lieſt, ſo muß man geſtehn, daß ſelbſt die Löſung dieſer moraliſchen Theaterfrage heutzutage keineswegs weiter vorgeſchritten, da die Angriffe auf das Kunſtgebiet des Theaters von dieſer Seite her zum Theil weit vorurtheilsvoller in unſerer Zeit geführt und wieder aufgenommen worden ſind, indem Götze nur die damalige Schaubühne, nicht aber Drama und Theater überhaupt, abweiſen wollte. Bei uns ſehen wir aber heut weder das künſtleriſche

[1] Vergl. Alt, Kirche und Theater S. 638 ff.

noch das ethiſche Weſen der dramatiſchen Kunſt ſicher geſtellt, und durch die Macht der Leiſtungen zu einer ſiegreichen und der wahren Würde des ſchaffenden und darſtellenden Geiſtes gemäßen Geltung erhoben. Es iſt uns daher nur noch dieſe rein materielle Theater-Induſtrie übriggeblieben, bei welcher es ſich um mehr oder weniger gute Geſchäfte handelt, und von der das Publikum nur einen möglichſt angenehm ausgefüllten Geſellſchafts-Abend verlangt. —

# Register.


## A.

Ackermann I. 190.
Act I. 102 flgd.
Addiſon II. 225.
Aeſchylus I. 369. 376. 385 flgd.
Afer (Publius Terentius) I. 417.
Afranius I. 418.
d'Alembert I. 35.
Alexis I. 415.
Allan II. 91.
Allegorie I. 235.
Amſtel (van) II. 387.
Andrieux II. 363.
Andronicus (Livius) I. 399.
Antiphanes I. 415.
Apoſtelbrama I. 207.
Apoſtoliſche Conſtitution I. 62.
Argenſola II. 251.
Ariſtophanes I. 40 flgd.
Ariſtoteles I. 40. 91. 124 flgd. 359. 362 flgd. 372 flgd. 376.
Arnault (Vincent) II. 362.
— (Emil) II. 362.
Artieda (Rey de) II. 238.
Atellanen (die) I. 398.
Attilius I. 401.
Attius (Lucius) I. 401.
Auguſtinus I. 60.
Autos sacramentales I. 325.
Avelloni II. 30.
d'Avenant (William) I. 283 flgd. II. 208 flgd.

## B.

Baïf II. 282.
Bale I. 308.
Ballet II. 398 flgd.
Baron (Michel) II. 344.
Bazoche I. 217. 227.
Beaumarchais II. 354 flgd.
Beaumont (Franç.) II. 171 flgd.
Behn (Aphra) II. 207. 220.
Beliard II. 296.
Bellay (de) II. 282.
Belleau II. 282. 295.
Blackfriars II. 89 flgd.

Blanchet I. 227.
Boiſſy II. 344.
Bon II. 71.
Bononienſis I. 418.
Bosquier II. 300.
Brand (Sebaſtian) I. 169.
Brawe (v.) II. 413.
Breteg II. 296.
Brewer II. 189 flgd.
Brueys I. 226. 345.
Burbadge II. 90. 110.
Byron II. 225.

## C.

Caccini (Giulio) II. 10.
Cahuſac II. 355.
Calderon II. 237. 260 flgd.
Cambden II. 158.
Cambert II. 354.
Capacelli II. 70.
Caudame II. 268.
Cañizarez II. 267.
Cartwright I. 281. II. 196.
Caſtro (Guillen de) II. 267.
Centlivre (Suſanne) II. 227.
Cervantes I. 338. II. 235 flgd.
Chamfort I. 358.
Charman II. 161. 194.
Character I. 127 flgd.
Chateaubriand II. 366.
Chaucer I. 293.
Chauſſée (de la) II. 348.
Chénier (Marie Joſeph de) II. 360.
Cheſter-Myſterien I. 294.
Chiari II. 65.
Chérilus I. 374.
Chryſoſtomus I. 58. flgd.
Cibber II. 227.
Cienfuegos II. 268.
Clown (der) I. 290 flgd.
Codex (Juſtinianiſche)
— (Theodoſianiſche) I. 63.
Collé II. 352.
Colman II. 231.
Cowell II. 120.
Congreve II. 220.
Conſtanze I. 196.
Corneille II. 305 flgd.
— (Thomas gen. Deliſle) II. 341.
Corſi (Jacopo) II. 11.
Coſta (Rodrigo de) I. 330.
Crebillon (Prosper Jolyot de) II. 342.
Crenegk II. 412.
Cueva II. 238.
Culemann (Mrs.) I. 288.
Cumberland II. 232.

## D.

Dancourt II. 345.
Daniel II. 200.
Daurat II. 282.
Day II. 200.
Decker (Thomas) II. 191.
Delavigne II. 371.
Desmazures II. 296.

Destouches II. 346 flgd.
Dialog I. 138 flgd.
Diderot I. 136. II. 349.
Dorat II. 349.
Dottore I. 251.
Drama I. 37. 69 flgd. II. 99 flgd.
Duché II. 343.
Dryden (John) II. 209 flgd.
Dürr I. 192.

## E.

Eccina I. 331.
Eckhof I. 54.
Eduard VI. I. 306.
Einheit (der Handlung) I. 91.
— (der Zeit) I. 96.
Enfants sans souci I. 233.
Ennius I. 400.
Epicharmes I. 412.
Epigenes I. 371.
Epos I. 74 flgd.
Erasmus (von Rotterdam) I. 169.
Erfindung I. 116 flgd.
Etherege II. 217.
Eugéne II. 292.
Eulenſpiegel I. 166 flgd.
Euphuismus II. 79 flgd.
Eupolis I. 412.
Euripides I. 369. 395 flgd.

## F.

Faidit (Anſelme) I. 197 flgd.
Farce (die) I. 224 flgd.
Farquhart II. 214.
Favart II. 344.
Federici II. 70.
Feind II. 399.
Field (Nataniel) II. 198.
Fillent II. 296.
Flavio (Flaminius Scala) I. 245.
Flemming (Paul) II. 385.
Fletcher (Laurence) II. 110.
— (John) II. 171 flgd.
Fontaine (La) II. 354.
Foote II. 231.
Ford (John) II. 192 flgd.

## G.

Galiläi (Vincenzo) II. 9.
Garnier II. 78. 297 flgd.
Garrick II. 230.
Gartner II. 402.
Gellert II. 413.
Geneſius I. 61.
Geſinnung I. 127 flgd.
Gilden II. 228.
Giraud II. 71.
Globustheater II. 90 flgd. 119.
Goethe I. 49 flgd. II. 382. 417.
Goſſ II. 198.
Goldoni II. 65 flgd.
Gottſched II. 407.
Göze I. 53. II. 421.

Gozzi (Carlo) II. 68.
Grand (Antoine le) II. 345.
Grazioso (der) II. 257.
Greban (Arnold und Simon) I. 207.
Green II. 83 flgd.
Greff I. 190.
Greflinger II. 404.
Greffet II. 352.
Greville II. 200.
Grévin II. 295.
Grimaldi I. 199.
Gryphius II. 385. 388 flgd.
Gutierrez II. 270.

## H.

Habert II. 296.
Habington II. 200.
Haller (K. L. v.) I. 177.
Hanswurſt II. 408.
Händel II. 400.
Hardy II. 302 flgd.
Harlekin I. 246.
d'Harleville II. 363.
Harve (de la) II. 361.
Heminge II. 120.
Henslow II. 89. 108.
Herreros II. 270.
Heywood I. 280.
— (Jones) I. 309.
— (Thomas) II. 86 flgd.
— (Mrs.) II. 207.
Hoeft II. 387.
Horaz I. 109 flgd.
Hoz (Juan de) II. 267.
Huerta (de la) II. 268.
Hughs (Mrs.) I. 289.
Hughes (John) II. 228.
Hunold II. 399.

## J.

Jars (Le) II. 296.
Iffland I. 54.
Immermann II. 417.
Inigo (Jones) I. 279.
Interludes (die) I. 309.
Jodelle II. 279. 281 flgd.
Johnſon II. 121.
Jonſon (Ben) II. 92. 108. 155 flgd.
Jonſon's (Ben) Schule II. 153 flgd.

## K.

Kataſtrophe I. 134 flgd.
Kayſer II. 399.
Klaj II. 387.
Kleiſt (Heinr. v.) II. 419.
Komödie I. 17.
Kormart II. 404.
Kotzebue II. 382.
Krates I. 412.
Kratinos I. 412.
Krüger II. 413.
Kyd (Thomas) II. 78.
Kynaſten I. 289.

## L.

Laberius I. 419.
Langbaine II. 158.
La Fontaine II. 354.
Lauremberg II. 393.
Lazzi I. 245.
Lebrun II. 362.
Lecocq II. 297.
Lee (Nathaniel) II. 219.
Legouvé II. 343.
Lemierre II. 342.
Leo X. I. 331. II. 14.
Leſſing I. 41 flgd. 101. II. 326. 417. 418.
Libertinage (Zeitalter der) II. 201 flgd.
Lillo (Georg) II. 229.
Lilly (Jones) II. 78.
Lodge II. 86.
Löwen II. 419.
Lohenſtein II. 396.
Luther I. 170. 178. 192.

## M.

Mäcenas (Gilnius) I. 401.
Maldonado II. 270.
Manley (Mary) II. 207.
Mantelſtücke II. 255.
Margaretha von Navarra I. 219.
Margaretha von New-Caſtle II. 200.
Marivaux II. 348.
Marlow II. 80 flgd.
Marmontel II. 343.
Maret I. 234. II. 280.
Marſton II. 161. 196.
Maſken (die) I. 279. II. 161.
Maſſinger II. 183 flgd.
Matius I. 419.
May (Thomas) II. 197.
Mayret II. 304.
Mena (Juan de la) I. 330.
Menander I. 415.
Meneghezzi II. 71.
Middleton (Thomas) II. 194.
Molière II. 267. 299. 329 flgd.
Molina II. 268.
Mone I. 160.
Monin II. 269.
Monin II. 301.
Moncleg I. 139 flgd.
Montalvan II. 260.
Monteverde II. 13.
Moratin II. 269.
Morete II. 266.
Moralitäten I. 212.
— (engliſche) I. 301.
Morphy II. 231.
Morus (Thomas) I. 309.
Motte (de la) II. 355.
Muſſatus I. 244.
Myſterienſpiele I. 157 flgd. 293 flgd.

## N.

Näving I. 399.
Naharro I. 336 flgd.

Narrenfeſt (das) I. 171 flgd.
Nelli II. 70.
Neuberin (Careline) II. 405. 408.
Nerten I. 320.
Neta II. 70.
Nothwendigkeit (dramat.) I. 86.
Neuë (la) II. 344.
Noſtradamus I. 198.
Novelle I. 3.
Novius I. 418.

## O.

Oper (die) II. 353. 398.
Opitz II. 382 flgd.
d'Orneval II. 353.
Otway II. 218.

## P.

Pacuvius I. 401.
Pantalon I. 250.
Pavillon II. 302.
Parafel I. 200 flgd.
Parmenſis I. 401.
Paſſionsbrüderſchaft I. 202.
Pathelin (Advocat) I. 225.
Peri (Jacopo) II. 11.
Perrin II. 354.
Petrarcha I. 199.
Pherekrates I. 412.
Philemon I. 416.
Philipps (Catharina) II. 221.
Phrynichus I. 371 flgd.
Picard II. 363.
Pierrot I. 248.
Piron II. 351.
Plato I. 9. 12 flgd. 412.
Plautus (Accius) I. 416.
Plejade (die) II. 282.
Plutarch I. 149.
Poliziano (Angelo) II. 7.
Pollio (Aſinius) I. 401.
Peſtel II. 399.
Praden II. 343.
Pratinas I. 374.
Prynne I. 287. II. 206.
Pulcinella I. 248.

## Q.

Querno (Camillo) II. 14.
Quinault II. 354.

## R.

Racine II. 308. 318 flgd.
Rambouillet (Hôtel) II. 334.
Ranceau II. 355.
Randolp II. 200.
Razzi II. 392.
Rebhuhn (Paul) I. 187 flgd.
Regnard II. 344.
Reiſer (Anton) II. 401.
Reuchlin I. 185.
Rhinton I. 375.
Riccoboni I. 240. II. 65.
Richter (Herm. Heinr.) II. 405.
Rinuccini (Ottavio) II. 11.
Riß II. 393.

Rivey (Pierre de la) II. 298 flgd.
Rojas I. 330.
Romanze (die) I. 324.
Ronſard II. 282.
Roſa (Martinez de la) II. 269.
Roſenplüt (Hans) I. 178.
Roſſi II. 70.
Rouſſeau (J. J.) I. 9. 23 flgd. 42.
Rouſſel I. 220.
Rowe II. 107. 120.
— (Nicholas) II. 221.
Rowley II. 191.
Roxas II. 268.
Roy II. 355.
Ruccellai II. 17.
Rueda (Lope de) I. 338 flgd.
Rutter (Joſeph) II. 200.

## S.

Sachs (Hans) I. 179 flgd.
Sage (René Le) II. 352.
Saint-Pierre II. 366.
Salſield (Thomas) I. 319 flgd.
Sannio I. 247.
Santillana I. 329.
Saunderſon I. 289.
Savage II. 228.
Scaliger I. 162.
Scapin I. 247.
Scaramuccia I. 252.
Scene (die) I. 102.
Schauſpieler I. 29 flgd. 62.
Schauſpielkunſt (engl.) I. 285.
Scherer II. 393.
Schickſal (das) I. 315 flgd.
Schiller I. 45 flgd. II. 382. 417.
Schirmer II. 394.
Schlegel (A. W.) I. 249. II. 417.
— (Elias) II. 411.
Schleſier II. 420.
Schneider (Michael) II. 394.
Scherus (Anton) I. 183 flgd.
Schott (Gerhard) II. 400.
Schröder I. 54.
Schütz II. 385.
Schwenter II. 391.
Schwieger II. 394.
Scribe II. 372.
Sedaine II. 351.
Sedley II. 207. 217.
Seneca I. 401.
Seydelmann I. 142.
Sharwell II. 217.
Shakſpeare I. 107. 141. 255 flgd. 323. II. 75. 89. 93 flgd. 156. 236. 370. 386.
Shelley II. 225.
Shirley II. 198.
Smith II. 228.
Soliers (M. de) I. 198.
Sommerhammer II. 402.
Sonett I. 3.
Sophokles I. 368. 389 flgd.
Southampton (Graf von) II. 109.
Southeran II. 227.
Staël (Madame de) II. 366.
Statius I. 418.

Steele (Richard) II. 227.
Stil (dramatiſcher) I. 143 flgd.
Stirling (Graf) II. 200.
Stranitzky II. 404.
Suckling II. 199.
Sulzer (J. G.) I. 46.
Sufarion I. 371.
Syrinx (Publius) I. 419.

## T.

Taille (de la) II. 294.
Talma II. 364.
Tenzone (die) I. 195.
Terenz I. 181 flgd.
Tertullian I. 58 flgd.
Theater I. 6 flgd. 149.
— (engliſches) I. 260 flgd.
Theaterwuth (Hamburger) I. 53. II. 420.
Theil II. 399.
Theobald (Lewis) II. 228.
Theodora I. 63.
Theologie I. 9.
Theorie des Vergnügens I. 47.
Theoris I. 371.
Themiſon II. 228.
Tieck (Ludwig) I. 262.
Tragedie I. 17. 25.
Treu II. 402.
Trissino II. 15.
Trouche (de la) II. 343.
Tristan II. 294.

## V.

Vanbrugh II. 221.
Varius I. 401.
Vega (Lope de) II. 237. 246 flgd. 251 flgd.
Veltheim II. 402.
Vernio (Giovanni Bardi di) II. 9.
Verwickelung I. 135 flgd.
Vicente I. 332 flgd.
Victor Hugo II. 367.
Vigny (Alfred de) II. 370.
Villaverde II. 269.
Villiers (George) II. 207. 214.
Virues (Chriſtoval de) II. 238. 245.
Voltaire II. 324 flgd.
Volz (Hans) I. 178.
Ventel II. 387.
Voren II. 301.

## W.

Walpole I. 306.
Webſter II. 191. 195.
Weiſe II. 406.
Weiße II. 414.
Werner (Zach.) II. 417.
Wicherley II. 207. 215 flgd.
Wilmot (John) II. 207.

## Z.

Zamora II. 268.
Zarate II. 267.